

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Hudební formy s ustálenou harmonickou strukturou – jejich vývoj,
charakteristika a využití v hudební výchově

Musical forms with established harmonic structure – their history,
characteristic and utilization in Music education

Johana Tichá

Vedoucí práce: MgA. Jiřina Dvořáková, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání – Hudební výchova
se zaměřením na vzdělávání

2020

Odevzdáním této bakalářské práce na téma „Hudební formy s ustálenou harmonickou strukturou – jejich vývoj, charakteristika a využití v hudební výchově“ potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 23.7.2020

Upřímné poděkování patří vedoucí mé práce MgA. Jiřině Dvořákové, Ph.D. za její vstřícnost a podporu, Ing. Petru Tichému za jeho poznatky o blues a bluesové harmonii a Františku Kopovi za materiály týkající se bluesové harmonie.

ABSTRAKT

Práce si dává za cíl stručně a srozumitelně popsat hudební formy, které jsou založené na ostinátním elementu (basu nebo harmonii) a které byly tradičně využívány jako základy pro improvizaci. Jmenovitě se jedná o tyto formy: estampie, dvou-akordové „kyvadlové“ ostinato, passamezzo antico, passamezzo moderno, romanesca, bergamasca, canario, passacaglia, ciaccona, follia, la gamba a blues. V textu je popsán historický kontext jejich vývoje, formy jsou charakterizovány a jsou popsány jejich ostinátní elementy. Práce dále jmenuje některé skladatele, kteří komponovali skladby na těchto formách založených, stejně jako příklady konkrétních skladeb. Představeny jsou i některé hudební styly 20. století, které využívají formu bluesové dvanáctky: boogie woogie, R&B a rock’n’roll. Autorka za účelem vypracování této práce konzultovala českou i zahraniční literaturu, která se zabývá těmito formami a hudebními obdobími s nimi souvisejícími, stejně jako dostupné elektronické zdroje. Pro kapitolu 5. *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století* byly pak jako zdroje využity osobní rozhovor s Ing. Petrem Tichým a materiály zapůjčené Františkem Kopem. Mezi další využití zdroje patří notové materiály a nahrávky skladeb, které jsou na těchto formách postaveny. Samostatné kapitoly jsou věnovány improvizaci v hudební praxi a možnému využití poznatků z této práce v metodice hudební výchovy.

KLÍČOVÁ SLOVA

Kontrapunktické variace, ostinátní bas, improvizace, bluesová dvanáctka,

ABSTRACT

The aim of this thesis is to concisely and understandably describe music forms that are based on an ostinato element (either bass or harmony) and that were traditionally used as a basis for improvisation. It is namely these forms: estampida, two-chord „pendular“ ostinato, passamezzo antico, passamezzo moderno, romanesca, bergamasca, canary, passacaglia, chaconne, Folia, la gamba and blues. The text describes historical context of the development of these forms, they characteristics are described, as well as their ostinato elements. The thesis than names some of the composers who composed pieces based on these music forms, as well as some examples of specific musical pieces. Some of the music styles based on the twelve bar blues structure are introduced as well, namely: boogie woogie, R&B and rock'n'roll. To write this thesis, the author consulted both Czech and foreign literature which deals with these music forms and with corresponding music historical periods, as well as available electronic sources. Chapter 5. *Twelve bar blues in music of 20th Century* draws from personal interview of Ing. Petr Tichý and materials received from František Kop. Other sources are notes and recordings of music based on these music forms. Specific chapters are given to the topics of improvisation in music practice and the possibilities of employment of the contents of this thesis in the methodology of Music education.

KEYWORDS

Counterpoint variations, ground bass, improvisation, twelve-bar blues,

Obsah

Úvod	7
1 Akordové značky:.....	8
2 Rejstřík užitých pojmů	10
3 Hudba a improvizace	14
4 Kontrapunktické variace.....	16
4.1 Estampie.....	17
4.2 Dvou-akordové „kyvadlové“ ostinato.....	18
4.3 Passamezzo antico	20
4.4 Passamezzo moderno	25
4.5 Romanesca	28
4.6 Bergamasca	32
4.7 Canario	33
4.8 Passacaglia	35
4.9 Ciaccona	39
4.10 Follia.....	40
4.11 La gamba	45
5 Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století.	48
5.1 Blues	48
5.1.1 Vývoj	48
5.1.2 Bluesové texty	52
5.1.3 Bluesový rytmus	55
5.1.4 Bluesová melodie	56
5.1.5 Harmonie bluesové dvanáctky	58

5.2	Bluesová dvanáctka v dalších stylech hudby 20. století: boogie woogie, R&B a rock'n'roll padesátých let.	65
5.2.1	Boogie woogie.....	65
5.2.2	R&B.....	66
5.2.3	Rock'n'roll	67
6	Metodicko-výchovné využití.....	69
	Závěr.....	72
	Seznam použitých informačních zdrojů	74

Úvod

Cílem této práce je najít, popsat a charakterizovat hudební formy, pro které jsou typické improvizované variace, a které v sobě obsahují ostinátní element (stále se opakující prvek), který improvizaci usnadňuje. Práce se soustředí hlavně na kontrapunktické variace, které jsou charakteristické svou opakující se basovou linií, a bluesovou dvanáctku, která má charakteristickou harmonickou strukturu. Autorka si klade za cíl popsat tyto formy z historického hlediska, charakterizovat je po formální struktuře a poskytnout příklady konkrétních skladeb, ve kterých byly formy využity. Za tímto účelem konzultovala autorka dostupnou českou i anglickou literaturu a elektronické zdroje stejně jako notové a zvukové záznamy konkrétních děl.

Důvodem pro zvolení tohoto tématu bakalářské práce je potenciál, který autorka vidí ve výše zmíněných hudebních formách, pokud jde o jejich využití v pedagogické praxi. Tento potenciál je ovšem zároveň silně omezen nedostatkem českých materiálů, které by všechny zmíněné formy dostatečně popisovaly. Nejlépe dokumentovanou formou je z tohoto hlediska bluesová dvanáctka. Charakteristiky některých kontrapunktických variací jsou oproti tomu v českých zdrojích velmi strohé a nedostatečné. Z tohoto důvodu byly konzultovány i zdroje cizojazyčné, které jsou v tomto ohledu bohatší.

Cílem této práce je proto vytvořit smysluplný přehled výše zmíněných forem s důrazem na jejich praktické využití. Autorka si dále dává za cíl popsat všechny formy co nejsrozumitelněji a s ohledem na jejich možné využití v pedagogické praxi. Tomuto záměru je v práci přizpůsoben styl zapisování diskutovaných hudebních struktur, stejně jako použitý jazyk a hudební terminologie. Tyto jsou popsány v kapitole 1. *Akordové značky* a kapitole 2. *Rejstřík užitých pojmů*.

Dalším cílem práce je popsat možnosti metodicko-výchovného využití těchto forem v hudební výchově a uvést konkrétní příklady. Cílem této práce není vytvořit kompletní metodiku, ale spíše inspirovat a naznačit směr, kterým by se takováto metodika mohla ubírat.

1 Akordové značky:

Tato práce využívá pro usnadnění popisu rozličných harmonických postupů místo notového zápisu akordové značky. Příklady s vysvětlením, jak tyto značky fungují, jsou uvedeny níže:

$$X^Y_Z$$

Symbol X zastupuje písmeno, které označuje základní tón akordu. Popisuje-li značka tedy například akord C dur, je třeba místo X dosadit písmeno C . Durové akordy jsou označovány velkým písmenem. Mollové akordy jsou v této práci značeny písmenem malým, ke kterému je navíc připojeno malé m .

Příklad: C, am, gm, E,¹

Pro vyjádření posuvek u základního tónu akordů bude použito symbolů b a $\#$. V případě mollových akordů budou tyto symboly vloženy za písmeno označující základní tón akordu, ale před písmeno m .

Příklad: Eb, a_bm, F#, c#m,²

Písmena Y a Z zastupují čísla, která označují dodatečné nebo pozměněné intervaly daného akordu. Je-li zde pouze jedno takovéto číslo, dosadí se do pozice písmena Y . Je-li zde takovýchto číslic více, jedno z čísel se dosadí za písmeno Y nebo jedno za písmeno Z . Nižší z čísel zaujme pozici, která je opticky níže, tedy bude dosazeno místo písmena Z . U pozměněných intervalů akordů se uvede číslo daného intervalu, který bude následovat posuvka, která naznačí, jakým způsobem je interval upraven.

Příklad: D⁷, Gb⁷_{5b}, C⁶, am⁷,³

V této práci je dále v několika místech potřeba vyjádřit, který tón je u daného akordu konkrétně držen v basu. Za těmito účely se za název akordu dosadí lomítko a písmeno označující konkrétní basový tón.

Příklad: Eb/B, C/G, G/D, am/E,⁴

České a některé zahraniční systémy psaní akordových značek se od sebe v některých detailech liší. První část této práce, která se zabývá staršími hudebními formami, pracuje s akordovými značkami tak, jak bylo popsáno výše, a jak je pro Českou republiku běžné. Druhá část této práce, která se zaměřuje zejména na bluesovou dvanáctku a formy od ní

¹ Jmenovitě jsou zde popsány akordy C dur, a moll, g moll a E dur.

² Jmenovitě jsou zde popsány akordy Es dur, as moll, Fis dur a cis moll.

³ Jmenovitě jsou zde popsány akordy D dur, obohacený o malou septimu, Ges dur s přidanou malou septimou a se sníženým pátým stupněm, akord C dur obohacený o velkou sextu a akord a moll obohacený o malou septimu

⁴ Jmenovitě jsou zde popsány akordy es dur s tónem B v basu, akord C dur s tónem G v basu, akord G dur s tónem D v basu a akord a moll s tónem E v basu.

odvozené, ovšem díky charakteru svého obsahu pracuje se systémem akordových značek využívaným spíše v anglicky mluvících zemích. Rozdílem mezi těmito dvěma přístupy je specificky značení tónů H a B. V anglickém systému je tón H označován jako B (a korespondující akordy tedy také). Tón B je pak značen jako Bb.

2 Rejstřík užitých pojmů

Tato práce využívá mnoho specifických pojmů hudební terminologie. Níže jsou tyto pojmy vysvětleny:

Bergamasca: variační hudební forma založená na ostinátním basu, který využívá základní harmonické funkce, tóniku, subdominantu a dominantu. Populární v 16. a 17. století. Viz kapitola 4.6 *Kontrapunktické variace: Bergamasca*

Blue notes: tóny využívané v bluesové a jazzové harmonii k obohacení tradičních stupnic. Například snižený třetí nebo sedmý stupeň v durové tónině. Viz kapitola 5.1.4 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Bluesová melodie*

Blues: hudební forma, která vznikla z afroamerického folkloru. Populární se stala ve 20. století. Vyznačuje se charakteristickým rytmem a melodikou. Viz kapitola 5.1 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues*.

Bluesová dvanáctka: dvanácti taktová harmonická struktura typická pro blues a některé hudební styly, které z něho vycházejí. Ve své základní podobě kombinuje základní harmonické funkce: tóniku, subdominantu a dominantu. Viz kapitola 5. *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století*.

Bluesová pentatonika: též mollová pentatonika. Využívána pro improvizaci, zvláště pak v hudebním stylu *blues*. Stupnice obsahující pět tónů, mezi kterými jsou intervaly m. 3, v. 2, v. 2, m. 3 (řazeno vzestupně). Konkrétně od tónu C: C, Eb, F, G, B. 5.1.4 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Bluesová melodie*

Bluesová škála: stupnice využívaná v hudebním stylu *blues*. Obsahuje tóny, mezi kterými jsou intervaly v. 2, m. 2, m. 2, m. 2, v. 2, v. 2, m. 2, m. 2 (řazeno vzestupně). Konkrétně od tónu C: C, D, Eb, E, F, G, A, B, H. 5.1.4 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Bluesová melodie*

Boogie woogie: hudební styl hraní bluesové dvanáctky na klavír. Vznikl v 70. letech 19. století. Charakteristický například svým energickým rytmem nebo využitím tzv. *rolling octave bass*. Viz kapitola 5.2.1. *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Bluesová dvanáctka v dalších stylech hudby 20. století: boogie woogie, R&B a rock'n'roll 50. let: Boogie woogie*.

C&W: „Country & Western Music“, též jen *country* je hudební styl vycházející z blues a americké folklorní hudby. Typické jsou pro tento styl například balady nebo jednoduché tance.

Canario: variační hudební forma založená na ostinátním basu, konkrétně například G – G – C – D. Populární v 16. 17. a 18. století. Viz kapitola 4.7 *Kontrapunktické variace: Canario*

Ciaccona: variační hudební forma založená na ostinátním basu tvořeném sestupným tetrachordem. Velmi podobná *passacaglii*. Viz kapitola 4.9 *Kontrapunktické variace: Ciaccona*

Dórský mód: jeden z tzv. církevních módů. Jeho tóny mezi sebou obsahuje intervaly v. 2, m. 2, v. 2, v. 2, v. 2, m. 2 (řazeno vzestupně). Konkrétně od tónu C: C, D, Eb, F, G, A, B,

Dvou-akordové „kyvadlové“ ostinato: variační forma využívající dvou pravidelně se střídajících basových tónů. Viz kapitola 4.2 *Kontrapunktické variace: Dvou-akordové „kyvadlové“ ostinato*.

Estampie: středověká hudební forma založená na improvizaci nad ostinátním rytmem a pravidelném vrácení se refrénů. Populární ve 13. a 14. století. Viz kapitola 4.1 *Kontrapunktické variace: Estampie*.

Follia: jedna z kontrapunktických variací, která byla populární zejména v období renesance a baroka. Známá pro svoji charakteristickou melodii. Jedna z nejpobulárnějších kontrapunktických variací. Viz kapitola 4.10 *Kontrapunktické variace: Follia*.

Frottola: výzamný typ světské písně populární v Itálii v pozdním 15. a raném 16. století. Předchůdce madrigalu.

Galantní styl: též „galantní hudba“. Hudební styl pozdního baroka, který tvoří přechod mezi hudebním barokem a klasicismem. Oproti baroku měl o něco lehčí a uvolněnější formu.

Ground: anglický výraz označující ostinátní bas. Viz například název knihy *Upon a Ground* (Martin Erhardt), která pojednává o hudebních formách založených na ostinátním basu.

Hemiola: rytmický úkaz, při kterém se posouvají akcenty. Spočívá ve skládání trojdobých rytmických celků do dvoudobých a naopak. Ve tří-čtvrtovém metru se například dva takty složí do jednoho velkého taktu tří-půlového.

Holler: vokální typ hudby typický pro afroamerické otroky pracující na plantážích s bavlnou nebo jinými produkty. Jednalo se o sólové muzikální zvolání, které mělo mnoho účelů, mimo jiné například sdílet špatnou náladu způsobenou útrapami života nebo komunikovat s ostatními otroky. Zvolání mohlo, ale nemuselo mít slova. Melodicky stoupalo a klesalo, místy mohlo přejít do falsettu.

Chitarra alla spagnuola: též *chitarra alla spagnola*, český „španělská kytara“. Strunný nástroj podobný kytaře původem ze Španělska. Populární zejména v období renesance.

Jónský mód: jeden z tzv. církevních módů. Tónovým složením odpovídá durové stupnici.

La gamba: Jedna z kontrapunktických variací. Basovým modelem je příbuzná *follii*. Viz kapitola 4.11 *Kontrapunktické variace: La gamba*

Mixolydický mód: jeden z tzv. církevních módů. Jeho tóny mezi sebou svírají intervaly v. 2, v. 2, m. 2, v. 2, v. 2, m. 2, (řazeno vzestupně.) Konkrétně od tónu C: C, D, E, F, G, A, B.

Módy: též „církevní stupnice“. Systémy řazení tónů v období středověku. Jmenovitě je jich sedm: jónský, dórský, frygický, lydický, mixolydický, aiolský a lokrický.

Ostinato: stále se opakující hudební element, nejčastěji melodicko-rytmického charakteru.

Passacaglia: jedna z forem kontrapunktických variací založená na ostinátním basu, který je realizován sestupným tetrachordem. Často zaměňována s *ciacconnou*. Viz kapitola 4.8 *Kontrapunktické variace: Passacaglia*.

Passamezzo antico: jedna z forem kontrapunktických variací založená na ostinátním basu. Příbuzná s *passamezzem modernem* a *romaneskou*. Viz kapitola 4.3 *Kontrapunktické variace: Passamezzo antico*.

Passamezzo moderno: jedna z forem kontrapunktických variací založená na ostinátním basu. Příbuzná s *passamezzem anticem* a *romaneskou*. Viz kapitola 4.4 *Kontrapunktické variace: Passamezzo moderno*.

R&B: „Rhythm & Blues“. Pojem označuje veškerou populární hudební tvorbu Afroameričanů, vyjma tvorby v oblasti duchovní a klasické hudby. Původní R&B označovalo hlavně hudbu ze 40. let 20. století kombinující prvky jazzu, gospelu a blues. Viz kapitola 5.2.2 *Blues: Bluesová dvanáctka v dalších stylech hudby 20. století: boogie woogie, R&B a rock'n'roll padesátých let: R&B*.

Ripresa: refrén některých poetických a hudebních forem. Pochází z poetické a hudební formy *ballata* ze 13. a 14. století.

Ritornello: též „ritornel“. Navracející se hudební instrumentální pasáž, typická především pro barokní hudbu. S nástupem klasicismu se přestala využívat.

Rolling octave bass: způsob hry levou rukou na klavír. Charakteristický pro *boogie woogie*. Hráč při něm hraje rozklad znějícího septakordu, každý tón přitom zdvojnásobí a zopakuje ho o oktávu výše. Viz například kapitola 5.2.1. *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Bluesová dvanáctka v dalších stylech hudby 20. století: boogie woogie, R&B a rock'n'roll 50. let: Boogie woogie*.

Romanesca: jedna z kontrapunktických variací založená na ostinátním basu. Příbuzná s *passamezzem anticem* a *passamezzem modernem*. Viz kapitola 4.5 *Kontrapunktické variace: Romanesca*.

Substitute: hudebně výrazový prostředek používaný k obohacení harmonické realizace skladeb, kdy se jedna znějící harmonie nahradí jinou s podobným zvukem a charakterem. Typický například pro jazz. Viz kapitola 5.1.5 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Harmonie bluesové dvanáctky*

Swingovaný rytmus: způsob rytmičtění charakteristický například pro jazz nebo blues. Též *synkopovaný rytmus*. Spočívá v nahrazení „rovných“ osmin nepravidelným rytmem, při kterém se každá lichá osmina prodlouží a sudá o stejnou délku zkrátí. Viz kapitola 5.1.3 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Bluesový rytmus*.

Tierce de Picardie: způsob zakončování skladeb charakteristický pro renesanci. Skladba se namísto očekávané mollové tóniky zakončí tónikou durovou. Využívané například v hudebních formách *passamezzo antico*, *passamezzo moderno* nebo *romanesca*.

3 Hudba a improvizace

Hudba a improvizace jsou pojmy, které spolu neodmyslitelně souvisí. Zatímco v současnosti jsme velmi vázáni na interpretaci již zapsaných hudebních kompozic, dříve tomu tak nebylo. Improvizace byla nedílnou složkou hudební praxe.

Improvizování na hudební nástroj dává interpretovi prostor k tomu spontánně tvořit, testovat vlastní dovednosti a autenticky se vyjadřovat prostřednictvím hudby, kterou produkuje. To vše podporuje další vývoj jeho dovedností. Improvizovaná hudba pak, přestože nemusí dosahovat komplexnosti komponovaných skladeb, získává určitou aktuálnost a autentičnost. Aktuálnost proto, že interpret může reagovat na dění okolo něj, například na publikum, tanečníky, vlastní náladu nebo ostatní hudebníky. Autentičnost pak spočívá v interpretově možnosti vyjádřit přesně to, co cítí a zamýšlí, místo aby prožitek přizpůsoboval již zkomponované hudbě a snažil se ji pouze „věrně interpretovat“.

V průběhu historie vznikly hudební formy, které kombinují aspekt „psané“ hudby s aspekty hudby improvizované. Jsou to formy založené na ostinátních prvcích. Tyto prvky poskytovaly hudebníkům dostatečný prostor k tomu se svobodně vyjádřit, zároveň ale vytvářely jistou pevnou opěrnou strukturu, které bylo třeba se držet. Ostinátní prvky vnesly do improvizace řád a byly předvídatelné. Díky tomu bylo možné zapojit do improvizace více lidí zároveň. Improvizace v takovéto podobě sjednocuje všechny zúčastněné, podporuje spontánnost a vyžaduje a zároveň i rozvíjí komunikační dovednosti, a to zejména ty nonverbální.

Improvizace prováděná touto formou byla v minulosti velmi oblíbená. Důvodů je pro to hned několik. Do hudební produkce se mohl zapojit libovolný počet lidí s libovolnými nástroji. Zapojit se mohli tleskáním a vlastním hlasem i „nehudebníci“, stačilo mít dostatek odvahy a cit pro melodii nebo rytmus. Dále, pokud byli muzikanti obeznámeni s konkrétním ostinatem, nebylo nutné trávit čas secvičováním. Stačilo domluvit několik detailů (tónina, tempo) a bylo možné rovnou začít s improvizací. Opět je tedy nutné zmínit element spontánnosti, a to ne jenom v samotné improvizaci, ale i v situační stránce věci, kdy mohlo k samotné hudební produkci dojít velmi náhodně. Improvizované formy se navíc staly velmi zábavnými nejen pro posluchače, ale i pro samotné hudebníky. Nemusely být tedy produkovány pouze pro publikum, ale i čistě pro pobavení interpretů samotných.

Hudba improvizovaná na ostinátní základ v plné míře využívá jednoho z nejzákladnějších hudebně-tektonických principů. Tím je kombinování něčeho posluchači již známého (ostinátní element) s něčím doposud neznámým (improvizace odehrávající se kolem tohoto elementu). Zatímco ostinátní bas některých komponovaných nebo improvizovaných skladeb může tedy být identický, celková realizace je pokaždé unikát.

Díky všem popsaným charakteristikám jsou hudební formy založené na ostinátních elementech ideálními nástroji pro metodiku hudební výchovy. Příklady jejich možného využití v této oblasti se zabývá kapitola 6. *Metodicko-výchovné využití.*

4 Kontrapunktické variace

Kontrapunktické variace jsou „standardy“ renesanční a barokní hudby. Charakterizovány jsou ostinátním basem, který je ve všech variacích stejný, byť může být například odlišně ornamentován, variován, obohacen diminucemi a podobně. Proti tomuto basu jsou pak zpravidla rozepisovány ostatní hlasy. Skladatel mohl ostinátní dílo pro svou skladbu sám zkomponovat, nebo mohl využít některý z již existujících populárních modelů. Tyto známé a ustálené basové modely získaly vlastní jména, staly se základem pro související hudební formy a inspirovaly skladatele i hudebníky od doby jejich vzniku až dodnes.

Kontrapunktickými variacemi, jejichž původ leží v ostinátním basu, se zabývá první část této práce. Variační formy založené na ostinátním basu jsou ideální pro improvizace. Fixní bas poskytuje hudebníkovi pevnou kostru pro vytváření jeho variací, zároveň ale dopřává velkou volnost v tom, jak jsou tyto variace realizovány. Interpret v něm tedy může nalézt jak oporu, tak i inspiraci.

Variace postavené na ostinátních basech jsou pevně provázané s praxí improvizace, nejsou na ni ale vázané. Mnoho skladatelů využilo známých ostinátních basových modelů jako základ pro své kompozice. Dokladem o tom jsou díla, která jsou uvedena u každé formy jako příklady její realizace.

Basové modely v souvislosti s taneční hudbou pomohly v průběhu historie utvořit některé ze základních hudebně-formálních principů. Dobrým příkladem je například periodická struktura délky frází, která je esenciální zejména pro taneční hudbu. Pravidelnost ve struktuře frází zanechala svůj otisk například v hudební teorii klasicismu.

Přestože je každá z forem, které jsou popsány v následujících kapitolách, jiná, existuje několik charakteristik, které jsou typické pro variační formy a variační cykly obecně.

První z těchto charakteristik je využívání kontrastu, kterým obohacuje přechod od jedné variace k druhé. Zejména pro barokní hudbu jsou typické například prudké změny tempa a charakteru. Příkladem může být hudební forma *follia*, pro kterou je toto charakteristické.⁵ Jako konkrétní ukázka pak poslouží například sonáta na *folliové* téma od Antonia Vivaldiho⁶.

⁵ Viz kapitola 5.10 *Follia*

⁶ Sonata d moll, op.1, č. 12, RV. 63, „*La Follia*“: I. *Adagio*

Dalším znakem, který je typický zejména pro taneční hudbu, je postupné zrychlování tempa. Toto je typické například pro bergamasku, ale i pro již zmíněnou follii.

Třetí typickou charakteristikou kontrapunktických variací je pak vývoj melodické linky. Tato začíná zpravidla tím, že představí základní melodii skladby. Variacemi se pak melodie dále rozvíjí, do větší a větší virtuozity. Až před koncem se opět zklidní a v závěru dospěje do původní, základní melodie.

4.1 Estampie

Historie

Estampie⁷ byla středověkou vokální i instrumentální hudební formou. Populární byla především ve 13. a 14. století. Slovo „estampie“ označuje kromě hudební formy i středověký tanec, zajímavé je, že se tento pojem ujal i v literatuře.

Charakteristika formy

Estampie je hudební formou poměrně starou, nevyužívá tedy ještě možností, které s sebou přinesla hudební teorie pozdějších epoch. Jejími dvěma základními složkami jsou ostinátní rytmus a jednohlasá melodie.

Páteří estampiové formy je ostinátní rytmus, který probíhá celou skladbou. Někdy může být vyjádřen pouze latentně a být například pouze naznačován v melodii, přítomný je ale vždy. Nad ostinátním rytmem se pak pohybuje jednohlasá melodie. Sestávala z improvizovaných sól, která byla prokládána navracejícím se refrénem. Refrén byl většinou obecně známý a přidali se k němu všichni přítomní.

Tato základní forma estampie mohla být ještě obohacena. První možností bylo přidání druhého hlasu, který byl kontrapunkticky rozepsán oproti hlasu prvnímu. Tyto dva hlasy se mezi sebou nekřížily. Druhou možností pak byl doprovod realizovaný drženými tóny. Oblíbený byl například doprovod pomocí drženého intervalu „lidové“ kvinty.

⁷ Occitánsky a katalánsky „estampida“, italsky „istanpitta“.

Estampie měla jak vokální, tak i instrumentální podobu⁸. Ty se od sebe mohly odlišovat provedením refrénu. V instrumentální podobě byl refrén tvořen vracející se melodií, ve vokální pak byl důležitý vracející se text.

Estampie byla nejčastěji hrána v živém, lichém metru.

Konkrétní příklady estampie

Kalenda Maya je nejranější dokumentovanou skladbou, která byla složena na známou estampiovou melodii. Jejím autorem je trubadúr Raimbaut de Vaqueiras. Mezi další příklady estampie patří například dvě skladby ze 14. století, *Isabelle* a *Tre fontane*.

4.2 Dvou-akordové „kyvadlové“ ostinato

Jednou z prvních dochovaných variačních forem je dvou-akordové ostinato. Tato hudební forma se objevila nejpozději ve 13. století, ve slavném anglickém kánonu *Sumer is icumen in*, je ovšem pravděpodobné, že byla využívána již dříve.

Kyvadlové ostinato představuje jednu z nejjednodušších možností realizace ostinata vůbec. Využíváno bylo lichého i sudého metra. Jak již název napovídá, forma je založená na pravidelném střídání dvou harmonií. Podle intervalu mezi basovými tóny těchto harmonií rozlišujeme dva základní typy tohoto ostinata:

Dvou-akordové ostinato modálního charakteru

Ostinato tohoto typu nezískalo v historii ustálený název, který by se dochoval do současnosti. Svým charakterem evokuje zvuk zvonkohry (německy „Glockenläuten“, italsky „campanelli“, francouzsky „sonnerie“), nebo ukolébavku (německy „Wegenlied“, italsky „ninna nanna“, francouzsky „berceuse“).

Dvou-akordové ostinato modálního charakteru využívá v ostinátním basu dva tóny vzdálené od sebe intervalem sekundy, a to sekundy zpravidla velké. Která z harmonií je u konkrétní skladby považována za tóniku závisí na tom, v jakém módu byla daná skladba napsána. Pro tento typ basového ostinata se využívaly módy dórský a jónský. Skladby v dórsském módu považují za tóniku vyšší ze dvou akordů. Ve skladbách psaných v módu jónském pak tóniku

⁸ Instrumentální podoba se někdy označovala též latinským slovem „stantipes“.

zastupuje akord postavený na nižším z basových tónů. Spodní z obou akordů byl (z pohledu současné hudební teorie) většinou akord durový, horní byl většinou tónorodu mollového.

Příkladem modálního dvou-akordového ostinata je například kánon *Sumer is icumen in* nebo instrumentální skladba *The Bells* od Williama Byrda⁹. Obě tyto skladby jsou napsány v jónském módu, za tóniku je tedy považována spodní z opakujících se harmonií.

Skladba *Sonnerie de Saint-Genève du Mont de Paris* (Marin Marais) se pohybuje v dórském módu. Zajímavostí je, že skladba harmonizuje nižší z tónů ostinata (tóniku) pomocí mollového akordu a vyšší z tónů ostinata pomocí sextakordu, nikoli kvintakordu. Skladba navíc místy kombinuje dvou-akordové ostinato modálního charakteru s dvou-akordovým ostinatem charakteru tonálního, čímž získává, co se harmonie týče, o něco stabilnější ráz. Dílo bylo napsané ve vrcholném baroku – užití prostředky tomu odpovídají.

Velmi specifickým a unikátním příkladem dvou-akordového sekundového ostinata je krásná a dramatická skladba *Canzonetta spirituale sopra alla nanna: Or ch'è tempo di dormire*¹⁰, kterou napsal Tarquinio Merula. Zvláštností této skladby je, že je napsaná v frygickém módu místo dórského nebo jónského. Ostinátní bas se zde pohybuje v rozmezí malé sekundy namísto velké. Frygický modus dodává skladbě ponuřejší, dramatickou atmosféru, která dobře koresponduje s jejím tragickým textem.

Kyvadlové ostinato bylo dále ideálním prostředkem pro harmonizaci lidové nebo taneční hudby, jako jsou například tradicionály z Anglie, Irska, Skotska a jiných keltských zemí (např.: *Bobbing Joe*, *Nonesuch*, *Picking of Sticks* a další). Takovéto písně bylo ovšem možné harmonizovat více způsoby. Harmonie se navíc nestřídají pravidelně, k projití jednoho celého ostinata je tedy potřeba přehrát jedenkrát celou skladbu. V rané anglické a keltské hudbě se harmonie sekundového ostinata často označovaly čísla „1“ a „0“, což ulehčovalo domluvu mezi jednotlivými hudebníky. Harmonie skladby *Picking of Sticks* mohla být tedy popsána například „11000011“, etc¹¹.

⁹ Publikováno v Londýně roku 1615.

¹⁰ Publikováno v Benátkách roku 1638.

¹¹ Two-chord pendular ostinato. ERHARDT, Martin a Milo MACHOVER. *Upon a Ground: Improvisation on Ostinato Bases from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*. Magdeburg: Edition Walhall, 2013, s. 10. M-50070905-3, EW 905.

Dvou-akordové ostinato tonálního charakteru

Tento typ kyvadlového ostinata využívá intervalu čisté kvarty. Harmonické funkce ostinata tohoto typu jsou zpravidla mnohem jasnější. Zatímco jeden z akordů zastupuje tóniku, druhý funguje jako subdominanta či dominanta. Forma má díky tomu stabilnější a více tonální ráz. To, který z akordů zastupuje kterou funkci, je často určeno jejich tónorodem¹².

Příkladem skladby tohoto typu může být například kánon *Frère Jacques*, česky Bratře Kubo. Ostinátní bas je v této skladbě realizován melodií slov „Ding, dang, dong“, v české verzi „Vstávej již“. Tento typ kánonu, který je založený na (často naznačeném) ostinátním basu, se nazývá „rota“. Další příklady využití kvartového ostinata nalezneme například ve skladbě *Gloria ad modum tube* (Guillaume Dufay), chansonu *Guillaume se va chauffer* (Josquin Desprez), nebo skladbě *My Lady Careys Dompe* (William Byrd).

4.3 Passamezzo antico

Historie

Passamezzo antico¹³ vzniklo přibližně v 16. století, v době, kdy tonální chápání hudby začalo postupně převládat nad modálním. Forma vznikla kombinací „sekundového“ dvou-akordového ostinata modálního charakteru a „kvartového“ dvou-akordového ostinata nesoucího více tonální ráz.

Název této hudební formy je mnohoznačný. Pojem „passamezzo“ byl používán k označení několika různých věcí. Předně označoval hudební formu založenou na níže popsaném ostinátním basu. Zadruhé označoval italský tanec z období 16. a raného 17. století. Tento tanec mohl, ale zároveň nemusel být tančen na hudbu založenou na passomezzovém basovém ostinatu. Třetí možné využití pak bylo v názvech konkrétních skladeb. Některé ze skladeb nazvaných „passamezzo“ však nesouvisí ani s passomezzovým basovým ostinatem, ani s passomezzovým tancem. Jako příklad můžeme uvést pět knih pro loutnu od Giacoma Gorzalisie, které obsahují mnoho skladeb nesoucích v názvu slova „Pass'e Mezzo“, jen několik z nich je ovšem skutečně postavených na ostinatu passamezza antica nebo

¹² Tzn. durový nebo mollový charakter akordu.

¹³ „Passamezzo“ bylo též někdy nazýváno „passomezzo“, „passamezzo“ nebo „pass'e mezzo“.

passamezza moderna. Z výše uvedených faktů je zřejmé, že je velmi obtížné definovat, co přesně pojem „passamezzo“ vlastně označuje.

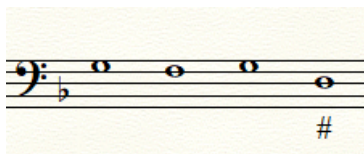
Tanec passamezzo antico byl od 16. století párováno se saltarellem, podobně jako byla párována například pavana a galliard. Passamezzo má sudé metrum; saltarello liché a bývá hrané ve svižném tempu, představovalo tedy dobrý kontrast. Vzhledem k častému párování těchto tanců byla i hudba k nim skládána „do páru“. V takovýchto případech bylo často využívána stejné melodie i basové linie u obou skladeb. Výsledkem bylo tedy byla například saltarello, postavené na „passamezzové“ basové linii.

Samotné slovo „passamezzo“ pochází z terminologie taneční choreografie. „Pass’e mezzo“ lze volně přeložit jako „krok a půlkrok“. Některé z popisů nebo choreografií tohoto tance byly zachovány, a tak je možné tanec passamezzo nastudovat i dnes. Zmínit je možné například díla Fabritia Carosa (taneční manuál *Il Ballarino* z roku 1581; *Nobiltà di Dame* z roku 1600), Michaela Praetoria nebo Thoinota Arbeaua (*Orchésographie* vydaná roku 1589).

Mnoho skladeb skládaných po roce 1600 už nemají mnoho společného s tanci, od kterých se snad kdysi odvozovaly. Toto se týká i passamezza, hudební forma se dále vyvíjela nezávisle na tanci, se kterým byla dříve provázána. Z komponované, artificiální hudby se pak passamezzový model přibližně ve druhé třetině 17. století vytrácí. Udržel se ještě nějakou dobu jako možný a oblíbený způsob harmonizace tradičních a folklorní hudby, a to především na Britských ostrovech.

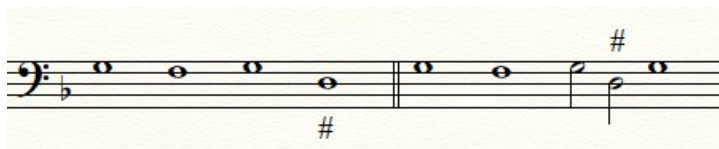
Charakteristika formy

Passamezzový bas se skládá ze dvou intervalů, sekundy a kvarty. V prvních dvou tónech můžeme vidět podobnost s modálním dvou-akordovým ostinatem; u zbylých dvou pak s dvou-akordovým ostinatem kvartovým, tedy tonálním.



Obr. 1

V nejtypičtější, kanonické formě passamezza se basový model v jedné variaci dvakrát zopakuje. Podruhé je pak zakončen krátkou kadencí, která hudbu dovede přes dominantu zpět do tóniky.





¹⁷ Zápis využívá akordových značek pro jednodušší pochopení harmonie jako celku.

Tyto harmonizace ale rozhodně nejsou jediné možné. Passamezzo antico, stejně jako všechny další hudební formy, podléhalo hudební invenci jeho skladatelů a interpretů. Velmi typickým bylo obohacování ostinátní harmonie pomocí kadencí, které ji podstatně rozšířily. Passamezzo bylo, stejně jako ostatní hudební formy, dále realizováno různými způsoby v závislosti na tom, v jaké době byla daná skladba napsána či interpretována. Pro realizaci a korektní interpretaci staré hudby je proto nutné nastudovat a pochopit její pravidla a zákonitosti a tyto pak zapojit do vlastní produkce. Tato práce se pravidly staré hudby nebude zabývat, neboť je to téma tak obsáhlé, že by samo o sobě vydalo na několik dalších pojednání. Zájemcům o věrnou interpretaci uvedených variačních forem se proto doporučuje nastudovat hudební teorii z dalších dostupných zdrojů.

Skladby s basovým modelem passamezza antika

Velmi zřejmá je přítomnost tohoto basového modelu ve skladbě Diega Ortize *Recercada primera*¹⁹. Model je dále možné najít například i ve skladbě *Recercada quinta*, kde ovšem postrádá závěrečné kadence. Ortizovy recercady byly komponovány s úmyslem poskytnout hudebníkům cvičení pro zdokonalení umění improvizace.

Passamezza můžeme dále najít i mezi skladbami pro loutnu skladatele Giacoma Gorzanise. Jak již bylo ovšem zmíněno výše, ne všechny jeho skladby nesoucí název passamezzo jsou založeny na basovém modelu passamezza antica nebo passamezza moderna.

Dalšími skladbami postavenými na modelu passamezza antica jsou například *Passamezo d'italye* (Pierre Phalèse) a téměř identická *Alia Passamezo* (Elias Nicolaus). Zmínit můžeme dále například skladbu od Williama Byrda *The passinge mesures*, též známou pod názvem *Passamezzo Pavana*. Michael Praetorius pak pro soubor pěti zobcových fléten složil *Branle de la Torche*, který je rovněž postavený na modelu passamezza antica.

Zatímco Praetoriovo passamezzo je ještě jasně tanečního charakteru, mnoho skladeb s tímto modelem složených po roce 1600 nemá již s taneční hudbou mnoho společného. Příkladem

¹⁹ Publikováno v Římě roku 1553.

může být třeba skladba *Pass'e mezzo* od Giovanniho Picchi, nebo *Passamezzo* od Samuela Scheidta. Obě podporují spíše aspekt virtuozity a jako doprovod k tanci jsou nevhodné.

Od druhé třetiny 17. století pak *passamezzo antico* z komponované hudby takřka vymizelo. Model zůstal nadále populární ve folkové hudbě, a to především na Britských ostrovech – melodie, které je možné zharmonizovat *passamezzovým* basem, jsou například tradiční *The Goddesses* nebo *Bellamira*.

4.4 Passamezzo moderno

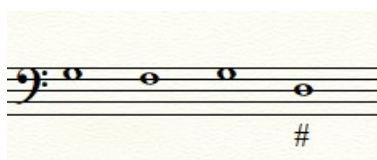
Historie

Názvu navzdory je *passamezzo moderno*²⁰ zmiňováno ve zdrojích zároveň s *passamezzem* antikem. Oproti *passamezzu* antiku je *passamezzo moderno* posazeno do mixolydického módu.

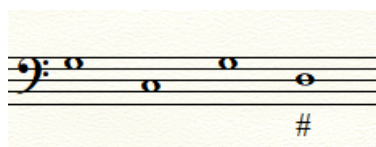
Nejranějším psaným zdrojem pro *passamezzo moderno* i *passamezzo antico* je pravděpodobně manuskript hudby pro klávesové nástroje, který napsal Castell' Arquato. Díla v této sbírce obsahují jak model *passamezza* antika, tak i *romanesky*, *passamezza moderna*, nebo třeba *canaria*. Jednotlivé basové modely zde však ještě nefigurují jako ostinátní základ – jsou zde využity pouze jako basová linie. V některých případech se konkrétní sekvence basových tónů objeví v celé skladbě například pouze jednou. I tak zde ovšem vidíme zárodky forem, které později, v 16. a 17. století, získaly takovou oblibu.

Charakteristika formy

Basový model *passamezza moderna* existoval ve dvou verzích s asi stejnou frekvencí výskytu. Má tedy dvě rovnocenné varianty:



Obr. 6



Obr. 7

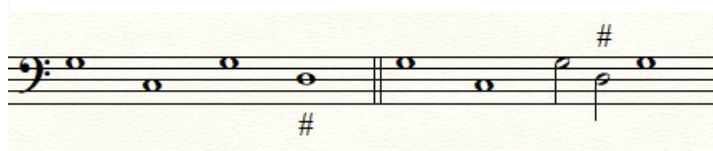
²⁰ Někdy též označováno jako „quadran“, „quadrant“ nebo „quadro pavan“

První varianta má více modální charakter, a to především díky mixolydickému²¹ charakteru druhého akordu. Tato varianta je velmi podobná passamezzu antiku, rozdíl je ovšem v předznamenání.

Obě varianty passamezza moderna mezi sebou mohly být dle libosti kombinovány. Stejně jako passmazzo antico je pak i tato forma zpravidla na konci variace dovedena krátkou kadencí do tóniky:



Obr. 8: První varianta ostinátneho basu passamezza moderna



Obr 9: Druhá varianta basu passamezza moderna

Harmonie dobového passamezza antika mohla vypadat například takto:

- 1) Harmonie založená na první variantě basu (viz obr. 8):

	G		F		G		D	
	G		F		G	D		G

- 2) Harmonie založená na druhé variantě basu (viz obr. 9):

	G		C		G		D	
	G		C		G	D		G

²¹ Mixolydický modus je jedna ze starých církevních stupnic. Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*.

Jak vidíme, *passamezzo moderno*, zejména druhá uvedená varianta basu, už se svým charakterem přibližuje *dur-mollovému* cítění, na které jsme v současnosti nejvíce zvyklí.

Skladby s basovým modelem *passamezza moderna*

V již zmíněný Arquatově manuskriptu lze nalézt například skladby *Pavana* a po ní následující *Saltarello de la Pavana*. Obě skladby využívají stejný basový model, přestože má každá odlišnou melodii. *Saltarello de la Pavana* je pak následováno ještě „ripresou“²² označnou *La coda*.

Další příklady tohoto basu je opět možné najít v díle Diega Ortize. Jako *passamezzo moderno* jsou harmonizovány dvě z jeho „*recercadas*“. Ve známé a rozverně *Recercada segunda*, stejně jako v rozvážnější *Recercada tercera*, je využita druhá varianta basového modelu *passamezza moderno*²³. *Recercada tercera* je ozvláštněna nepravidelným zakončením, závěrečná kadence je o jednu celou notu delší, než bylo zvykem.

Pojednání o tancích sepsané Thoinotem Arbeauem obsahuje taneční choreografii doplněnou skladbou *Les Bouffons*, která je také založena na basu *passamezza moderno*. Stejná melodie se objevila navíc i o padesát let později v díle s názvem *Fluyten Lust-Hof* Jacoba van Eycka, zdatného a slepého hráče na zobcovou flétnu.

V Anglii bylo *passamezzo moderno* celkově dobře známé. Oblíbené bylo především mezi hráči na virginal. Jeden z příkladů písní pro tento nástroj je například skladba *Jhon come kiss me now* od Williama Byrda. V knize nazývané *Fitzwilliam Virginal Book* se pak nachází dva páry skladeb, oba sestávající z pavany a galliardy. První pár složil John Bull (*The Quadran Pavan* a *Galiard to the Quadran Pavan*), druhý pár stejnojmenných skladeb složil William Bird. Pojem „quadran“ může být použit k odlišení *passamezza antika* od *passamezza moderna*.

Passamezzo moderno zůstalo, stejně jako *passamezzo antico*, populární v britské folklorní hudbě 17. století. Příkladem může být tradiční *Oranges and Lemons* ze sbírky Johna

²² Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

²³ Viz obr. 9

Playforda. Přestože ve sbírce je melodie harmonizována jinak, bylo by klidně možné doplnit ji harmonií postavenou na basovém modelu passamezza moderna.

Velmi pozdním, a tedy i unikátním příkladem komponovaného passamezza moderna pak je skladba pro dvoje housle a basso continuo, *Varie partite del Passamezzo* od Giovanniho Battisty Vitaliho. Harmonie jsou zde místo dvou taktů zachovány po dobu taktů čtyř, bas je navíc bohatě zdoben. Harmonická struktura passamezza je zde díky velkému množství diminucí a průchozím akordům již velmi obtížně rozeznatelná, nicméně je stále přítomná.

4.5 Romanesca

Historie

Romanesca má mnoho společného s passamezzem antikem. Basová ostinata obou forem si jsou velmi podobná a obě formy byly dále zpravidla psány v dórsském módu. Název *romanesca* byl odvozen ze jména města Řím: „Rome“ – „romanesca“.

Stejně jako *passamezzo* i *romanesca* se nejdříve objevila ve Španělsku. Díla založená na této basové linii se zde objevila už přibližně v polovině 16. století. Pravděpodobně nejranější dochovaný příklad je možné nalézt ve sbírce *Los seys libros del delphin*, kterou napsal Luys de Narváez (vydána byla roku 1583). Konkrétní skladba se jmenovala *Guárdame las vacas*²⁴, což lze volně přeložit jako „dejte pozor na krávy“. Tento titul zpočátku označoval celou hudební formu.

Jméno „romanesca“ dostala forma až o osm let později. Použil ho Alonso Muddara, když nazval jednu ze svých skladeb *Romanesca, o Guárdame las vacas*²⁵. Ve Španělsku byla forma ovšem i později označována spíše svým původním názvem, který byl též někdy zkracován prostě na „las vacas“.

Děl s *romaneskovým* basovým základem vzniklo nespočet. Příčinou mohl být způsob, jakým se *romanesca* využívala. Hudba s tímto basovým modelem mimo jiné velmi často figuroval jako instrumentální podklad při zpěvu poezie. Ta se přednášela podobným způsobem, jakým se dnes zpívají žalmy v kostele. *Romaneskový* bas byl dále využíván jak v instrumentální

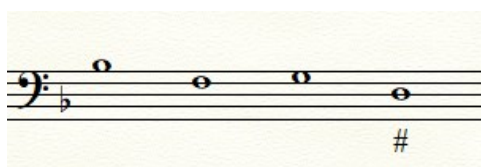
²⁴ Zdroj: The Romanesca. *Youtube.com* [online]. [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=esObNIIIA14&t=304s>

²⁵ Zdroj: viz poznámka č. 24

hudbě, tak i v hudbě vokální. V instrumentální hudbě se nejčastěji realizoval formou variací, ve vokální hudbě pak byla jedna romanesková sekvence zpravidla podkladem pro jeden verš textu.

Charakteristika formy

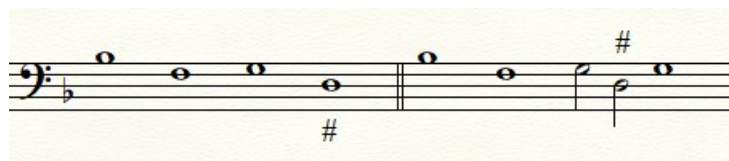
Romanesca se oproti passamezzu vyznačuje lichým metrem. Zapisována byla v minulosti ale často v sudém metru. Důvod pro tenhle jev není známý, mohla jím ale být například častá přítomnost předtaktí. Toto bylo v notách zapsáno nikoli jako předtaktí, ale jako první doba prvního taktu. První nota ostinata tím získala o dobu navíc.²⁶ Zápis pak mohl pokračovat dále v sudém metru, přestože zbytek hudby již pokračoval v metru lichém.²⁷



Obr. 10

Takto tedy vypadá základní romaneskové ostinato. Tónově se od ostinata passamezza antika liší pouze prvním tónem, který je v případě romanesky o malou tercii výše.

Stejně jako u passamezza se tento postup v jedné variaci zopakoval zpravidla dvakrát. Podruhé byl zakončen kadencí, která hudbu dovedla zpět do tóniky. Stejně jako passamezzo, i romanesca bývala pak často zakončována pomocí tzv. „tierce de Picardie“²⁸.



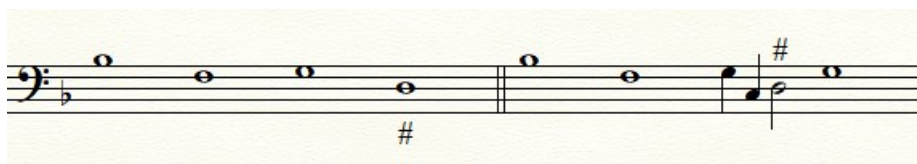
Obr. 11

²⁶ Obsahovala tedy sudý počet dob namísto lichých.

²⁷ Zdroj: The Romanesca. *Youtube.com* [online]. [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=esObNIIIA14&t=304s>

²⁸ Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

Stejně jako u passamezza, i pro romanesku je pak typické kadence na konci obohatit o další harmonie, nejčastěji například o subdominantu (v tomto konkrétním případě tón C), které se bas dotkne, než přejde na dominantu.



Obr. 12

Toto jsou typické, základní podoby romaneskového basu. Jejich linie však zřídka kdy vypadala takto prostě. Romanesca je formou známou pro své bohaté variace a zdobení, kterým se nevyhnul ani bas. Zatímco základní harmonie zůstala zachována, linie basu byla často obohacena o průchodné tóny, diminuce a další výrazové prostředky. Často je tedy jednoduší u některých děl skladbu si poslechnout a harmonii identifikovat sluchem, nemá-li člověk s rozbořením notového zápisu dostatečné zkušenosti.

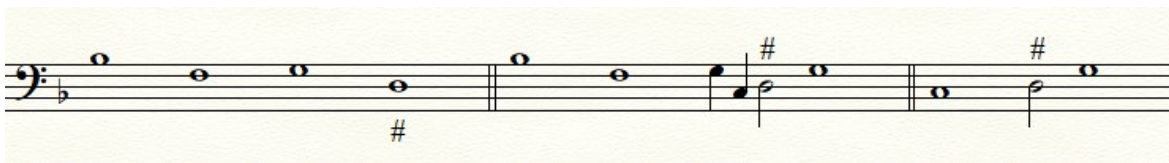
Snad právě díky svému využití ve vokální hudbě byla romanesca často obohacována ještě o jednu část. Výše popsany bas můžeme snadno rozdělit na dvě krátké věty, A a B. Po nich obvykle přicházel ještě další úsek: buď opakování části B ostinátního basu, nebo krátké „ritornello“²⁹ s vlastní kadencí. Toto mohl být důsledek využití romanesky jako doprovodu k poezii nebo zpěvu. Části A a B tvořily podklad pro zpěv, zatímco třetí část mohla fungovat jako krátká instrumentální pauza mezi jednotlivými strofami textu. Takovéto „ritornello“ mělo mnoho podob i variant, záviselých na skladateli či umělci.

Pokud jde o obsah této závěrečné části, romanesková forma nebyla striktní. Rozdíly v tektonickém pojetí bylo možné najít dokonce i v rámci děl jednoho skladatele.

Níže je uvedena jedna z možných realizací ritornellového basu³⁰:

²⁹ Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

³⁰ Zdroj: viz poznámka 24.



Obr. 13 Basové schéma romanesky s jednoduchým ritornellovým závěrem.

I ritornelová kadence by pak mohla končit pomocí tierce de Picardie, tedy durovou tónikou namísto mollové.

Pokud bychom romaneskovou harmonii zapsali pomocí akordových značek, které využíváme v současnosti, základní schéma této formy (jak je popsáno výše) by mohlo vypadat přibližně takto:

	B		F		gm		D	
	B		F		gm C D		G	
	B		F		gm C D		G	³¹
	B		F		gm		D	
	B		F		gm C D		G	
	C	D		G	³²			

Romanesca je forma neobyčejně bohatá na ozdoby a variace. Je proto dobrým krokem vpřed od trochu jednoduššího passamezza.

Skladby s basovým modelem romanesky

Instrumentální *Recercada settima* od Diega Ortize je jeden z příkladů možné realizace romaneskového basu. Ortiz zde osm taktů, ve kterých se dvakrát zopakuje romaneskový model, doplnil ještě čtyřtaktovou „ripresou“³³.

³¹ Třetí část struktury (takty 9 – 12) je v této variantě realizovaná zopakováním ostinátního basu části B.

³² Třetí část struktury (takty 9 a 10) je v této variantě realizována ritornelovou kadencí.

³³ Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

Dalším příkladem romanesky je *Aria di Romanesca* od Girolama Frescobaldiho. Zpívané části jsou zde prokládané instrumentálními mezivěťmi.

Ostinátní basy byly dále často využívány v triových sonátách.

Jako další příklad realizace romaneskového basu můžeme zmínit například skladby *Sonata sopra l'Aria della Romanesca*, nebo *Sonata undecima detta la Scatola*, které napsal Salamone Rossi, slavný židovský skladatel své doby. První ze zmíněných je zajímavá dialogem, který mezi sebou vedou dva sólové party. Druhá je pak velmi prokomponovaná a extravagantně zdobená. Ostinátní basy realizované tímto způsobem již nejsou vhodné k improvizaci, spíše k interpretaci.

V kapitolách věnovaných passamezzu antiku a passamezzu modernu byly zmíněné některé anglické tradicionály, které bylo pomocí těchto modelů možné zharmonizovat. Romaneskový model je v takovýchto případech často schopen harmonizovat stejné skladby, jako model passamezza antika. Příkladem může být například slavná melodie *Greensleeves*, kterou můžeme doplnit jak modelem romanesky, tak i modelem passamezza antika. Pro zájemce o anglické tradicionály je zajímavé například dílo Johna Playforda, který mnoho z nich zapsal do not a zharmonizoval.

4.6 Bergamasca

Historie

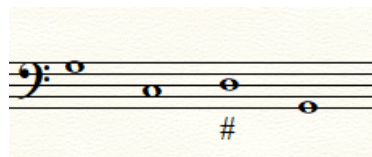
Pojem „bergamasca“ odkazuje na skupinu lidových, vesnických tanců. Populární byly v 16. a 17. století v italském městě Bergamo. Bergamasca³⁴ úzce souvisí s další hudební formou obsahující ostinátní bas. Tato se nazývá „canario“ a popsána bude v následující kapitole.

Charakteristika formy

Obě hudební formy mají podobné harmonické schéma. Odlišují se metrickým cítěním. Bergamasca byla zpravidla psána v sudém taktu, zatímco canario v lichém a s pro ni charakteristickým rytmem.

Pojďme si nyní přiblížit ostinátní bas bergamasky:

³⁴ Známá též jako „bergamask“, „bergomask“ nebo „bergamesca“



Obr. 14

Bergamasca má velmi tonální charakter. Tato hudební forma byla (stejně jako canario) nejčastěji psána v durové tónině, v mollové jen zřídka. Obecně je velmi rytmická, slavnostní a energická.

Typická harmonizace výše uvedeného basu je uvedena níže:

| G | C | D | G ||

Z tohoto vidíme, že harmonie typické bergamasky vypadá vlastně jako základní durová kadence kombinující tóniku, subdominantu a dominantu.

Bergamasca jako hudba i tanec je poměrně svižná, má veselý a živý charakter. Díky této vlastnosti nebyvaly její ozdoby a variace tak bohaté, jako tomu bylo například u romanesky.

Skladby s basovým modelem bergamasky

Mezi skladby založené na bergamaskovém modelu patří například *Bergamasca* pro sólový klávesový nástroj od Samuela Scheidt nebo *Sonata duodecima sopra la Bergamasca* od Salamone Rossiho. Druhá zmíněná skladba je pak podobná skladbě *Aria sopra la Bergamasca* od Marca Uccelliniho. Tato je taktéž založená na bergamaskovém basu.

4.7 Canario

Historie

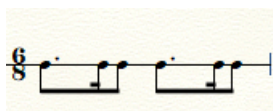
Název „canario“³⁵ se vztahuje k několika španělským lidovým písním a tancům populárních v 16., 17. a 18. století. Nejstarším psaným zdrojem pro tuto hudební formu, stejně jako tomu

³⁵ V Anglii známé jako „canary“, ve francouzských zdrojích pak „canarie“.

bylo u passamezza, je manuskript, který napsal Castell' Arquato. Tento byl zmíněn již dříve. Canario je jedním z basových modelů, které jsou v tomto manuskriptu použity.

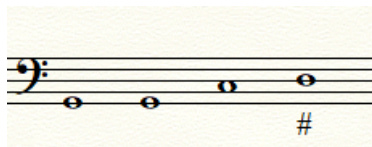
Charakteristika formy

Canario má velmi podobný harmonický průběh jako bergamasca. Obě formy využívají hlavně tóniku, subdominantu a dominantu, tedy základní harmonické funkce. Odlišují se ovšem metrikou. Canario se psalo v lichém taktu. Harmonický model s obdobnými funkcemi psaný v 17. století v sudém taktu se pak spíše objevoval pod názvem bergamasca. Canario je navíc definováno pro ni charakteristickým rytmem:



Obr. 15

Basová linie canaria se od bergamaskové příliš neliší:



Obr. 16

Další charakteristikou canaria je přítomnost krátkých melodických frází s mnoha opakováními. Jedna fráze se tedy ve skladbě opakuje vícekrát. Tato charakteristika zjednodušuje improvizaci, zároveň ale podstatně omezuje úroveň komplexnosti, které může skladba dosáhnout. Tento fakt by mohl být vysvětlením pro malé množství kompozic založených na tomto modelu.

Canariová hudba má velmi pozitivní, optimistický charakter a svým spádem i údernou rytmikou funguje jako dobrý taneční doprovod.

Níže je uveden příklad typické canariové harmonie:³⁶

| G | G | C | D ||

Skladeby s basovým modelem canaria

Příkladem canariového ostinata je například *Gallarda Napolitana* (Antonio Valentés). Tato skladba má velmi pozitivní a živý charakter. Canariový bas využíval dále například Giovanni Girolamo Kapsperger, z jehož díla se ovšem dochovala pouze jedna sbírka hudby pro loutnu.

4.8 Passacaglia

Historie

Tato hudební forma pochází ze Španělska. Typicky je spojována s kytarou, přestože byla komponována i pro jiné nástroje. Název této formy je odvozen od španělského „pasar“, což znamená „chůze“, „kráčet“ nebo „projít“, a „calle“, což znamená „ulice“. Muzikanti této oblasti dříve často procházeli ulicí a zároveň hráli na kytaru. Passacaglia³⁷ je zmiňována v raných literárních zdrojích už v roce 1605.

Passacaglie bývá velmi často spojována, či dokonce zaměňována s ciaconnou. Rozdíl mezi těmito formami dosud není úplně definován a existuje několik variant jejich rozlišování. Martin Erhardt ve své knize *Upon a Ground*³⁸ rozlišuje pojmy „passacaglia“ a „chaconne“, kterými označuje díla založená na sestupném tetrachordu v basu. Dále rozlišuje ještě pojem „ciaconna“, kterým označuje díla z Itálie ze 17. století obsahující synkopovaný bas.

Jinou možností je odlišit od sebe obě formy pomocí délky jejich basového tématu. Zatímco Passacaglie má dlouhé basové téma, ciacconové bývá kratší. Ještě dalším možným způsobem rozlišení je užitá tónina. Zatímco passacaglia využívala spíše mollové tóniny,

³⁶ Stejně jako bergamasca je tato harmonie založena na základních harmonických funkcích: tónice, subdominantě a dominantě.

³⁷ Španělsky „pasacalle“, francouzsky „passacaille“. V italských zdrojích je pak tato forma označována kromě výše uvedené varianty „passacaglia“ i jako „passacaglio“, „passagaglio“, „passacagli“ nebo „passacaglie“

³⁸ ERHARDT, Martin a Milo MACHOVER. Passacaglia/Chaconne. *Upon a Ground: Improvisation on Ostinato Bases from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*. Magdeburg, 2013, s. 44-60. ISBN M-50070-905-3, EW 905.

ciaconna durové. Tímto způsobem je rozlišoval například Girolamo Frescobaldi. Oba pojmy se ovšem postupem času tak slily dohromady, že mezi nimi nebylo možné nadále rozlišovat. Není ani možné přesně říci, který ze způsobů rozlišování mezi nimi je ten správný.

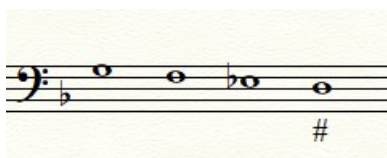
Navzdory španělskému původu obou těchto forem pochází nejranější zdroje pro passacaglii i ciacconu z Itálie. Jmenovitě můžeme zmínit Girolama Montesarda, který působil ve Florencii kolem roku 1606. V této době se v Itálii dostává do módy tzv „chitarra alla spagnuola“³⁹, která sem byla přivezená ze Španělska. Jak passacaglia, tak i ciaconna se začaly v dobové literatuře konzistentně objevovat až od třicátých let 17. století. Již tehdy bylo přitom rozlišování mezi nimi nejasné.

V průběhu baroka získaly ostinátní basy obecně prominentní dramatickou roli, a to zejména při znázorňování afektů v áriích. Příkladem může být závěrečný duet v Monteverdiho⁴⁰ *L'incoronazione di Poppea*, kde sestupný durový tetrachord zachycuje pocit úlevy, vysvobození z nepříjemné situace, štěstí a radosti.

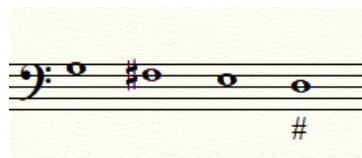
Passacaglie i ciaconna byly značně rozšířené i severně od Alp. Byly zde využívány, obohacovány, rozšiřovány a rozvíjeny do takové míry, že se před rokem 1700 oba tyto pojmy prakticky staly synonymem pro ostinátní basy jako takové. V barokních dílech pro varhany například najdeme mnoho děl, které mají v názvu slovo „passacaglia“⁴¹, jejich basové modely mají ovšem často se sestupným tetrachordem málo společného. Příklad může být třeba *Passacaglia in C minor* od Johanna Sebastiana Bacha.

Charakteristika formy

Basové ostinato passacaglie i ciacconny sestává ze sestupného tetrachordu. Typické realizace kostry takového basu vypadaly následovně:



Obr. 17



Obr. 18

³⁹ Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

⁴⁰ Celým jménem Claudio Monteverdi

⁴¹ Nebo jeho jiné alternativy, viz poznámka č. 37.

Aplikace takovéto figury byla umožněna díky vývoji basa continua a novým pravidlům harmonie. Standardní harmonizace basových modelů 16. století byla realizována se základním tónem akordu v basu. V případě passacagliového modelu by ovšem při takovéto harmonizaci nevyhnutelně došlo k využívání paralelních kvintových či oktávových postupů. Díky novým možnostem ve využití sextakordů v harmonizaci se tomu nyní dalo vyhnout. Basové tóny nyní mohly zastupovat jiný tón akordu než základní a umožnily tak využití obrátů v harmonii. Postupná aktualizace a rozvíjení možností harmonických realizací skladeb je proto jeden z důvodů, proč ostinata tvořená sestupným tetrachordem nenalezneme dříve než v 17. století.

Realizace samotného sestupného tetrachordu se liší dílo od díla. Zatímco postup je někdy jasně slyšitelný v basu, někdy může být více zdoben a zamaskován. Girolamo Frescobaldi v jeho díle *Cento Partite sopra Passacagli* využívá kromě jasně slyšitelného tetrachordu a jeho „maskovaných“ variant dále i tetrachord rozvedený chromaticky, obsahující tedy například šest tónů místo čtyř. Ať už je tetrachord samotný v basu jakkoli zřejmý, či naopak zastřený, jeho neustálý návrat můžeme slyšet v harmonii. Každé opakování začíná periodicky na tónice a končí na dominantě, odkud se vrací opět na tóniku a celý postup se opakuje. Passacagliové ostinato se v *Cento Partite sopra Passacagli* objeví celkem až sto dvacet šestkrát.

Postup od tóniky k dominantě, který je pro passacaglii typický, nemusel být vždy vyplněn sestupným tetrachordem. V určitých případech⁴² je posun mezi funkcemi vyplněn vzestupným postupem o rozsahu kvinty. I tento někdy využíval chromatický postup. Periodické opakování tóniky a dominanty jako počáteční a závěrečné harmonické funkce je zachováno vždy a je jedním ze základních passacagliových rysů.

Ve francouzských „passacailles“ se můžeme setkat i s modálními změnami: *mineur – majeur – mineru*⁴³, nebo naopak. Takovéto skladby přešly například z d moll do D dur a zpět. Příkladem tohoto jevu je *Passacaille*, kterou napsal Jacques-Martin Hotteterre.

⁴² Jednu takovou passacaglii složil například Falconiero

⁴³ Moll – dur – moll

Typická harmonická realizace první z výše uvedených variant basu by mohla vypadat následovně:

| gm | F | Eb | D ||

Již ovšem bylo zmíněno, že tato forma harmonizace přináší nebezpečí výskytu postupů v paralelních kvintách nebo oktávách. Mnohem častější tedy byl následující harmonický postup:

| gm cm/G | F B/F | Eb cm/Eb | D ||

Na každém basovém tónu jsou tímhle způsobem postaveny dva akordy. Prvním je kvintakord, který je následovaný sextakordem. Skladatelé se tímto způsobem nejen vyhnuli nežádoucím paralelním postupům, získali navíc i velice zajímavou progresi zahrnující i vedlejší harmonické funkce.

Druhá z výše uvedených variant basu by pak mohla být harmonizována například takto:

| G | D/F# | em am/E | D ||

| G D/F# | am /E em | C/E G/D | D ||

Harmonizace opět využívá obrátů akordů k tomu, aby se vyhnula nežádoucím paralelním postupům. Výše uvedené harmonické postupy jsou pouze příklady. Skladatelé v průběhu historie našli mnoho různých způsobů, jak sestupný tetrachord v basu harmonicky harmonizovat.

Skladby obsahující basový model passacaglie

Passacaglia a ciaconna byly stejně jako například folia velmi populární. Na jejich basové ostinato tedy vznikl nespočet děl.

Lamento della Ninfa od již zmíněného Claudia Monteverdiho je jedno z nejznámějších děl tohoto skladatele. Publikováno bylo v jeho osmé knize madrigalů. Skladba je založena na sestupném basovém tetrachordu. Harmonie zde využívá pouze kvintakordů postavených na basových tónech, nejsou zde tedy ještě přítomny další akordy, které byly později v obratech využívány k obohacení harmonie. Ostinátní bas zde má rozsah pouhého jednoho taktu.

Passacaglio v g moll (Biagio Marini) je oproti Monteverdiho díle již harmonický bohatší a důmyslnější, sluchem je ovšem stále velmi dobře rozpoznatelný neustávající pohyb do tóniky k dominantě.

Heinrich Ignaz Biber představuje ve své *Passagliii* pro sólové housle náročné, virtuozní dílo. Autor ve svém díle obecně využíval mnoho nových technik hry na housle.

Na passacagliové téma komponovali dále například Marin Marais, Pierre Danican-Philidor, Johann Pachelbel, Georg Friedrich Händel a další.

Passacagliový bas, stejně jako díla na něj složená, inspirují skladatele a muzikanty do dnes. Příkladem může být například skladba *Passacaglia* od Johana Halvorsena z roku 1897, která byla inspirována passacagliovými motivy Georga Friedricha Händela (*Harpsichord Suite in G Minor*).

4.9 Ciaconna

Historie

Ciaconna⁴⁴ pochází, stejně jako passacaglia ze Španělska. Poprvé byla zmíněna v roce 1599. Etymologie tohoto názvu není zcela jasná – jedna z teorií naznačuje onomatopoetickou souvislost se zvukem kastaňet, které byly s touto formou typicky asociovány. Ciaconna byla na rozdíl od Passacaglie nejprve využívána jako tanec, který pocházel buď ze Španělska, nebo z Latinské Ameriky 16. století.

⁴⁴ španělsky „chaconna“, ve francouzské, anglické nebo německé literatuře „chaconne“

Charakteristika formy

Jelikož jsou passacaglia a ciacconna takřka identická a charakteristika passacaglie byla již popsána v předchozí kapitole, ciacconna zde nebude popisována zvlášť.⁴⁵

Skladeb obsahující basový model ciacconny

Jedním z nejznámějších a nejvýznamnějších skladatelů ostinátních basů obecně byl Henry Purcell. Jeho dílo obsahuje dostatek děl založených na ostinátních basech na samostatné pojednání. Známý příklad realizace sestupného tetrachordu v basu je například jeho Didův lament *When I am laid in earth* z opery *Dido and Aeneas*. „Žalostný“ a „lamentující“ sestupný tetrachord byl, alespoň podle barokní teorie afektů, velmi vhodný pro vyjádření Didova neštěstí. Dalšími příklady ostinátního basu v jeho dílech může být jeho *Sonata VI (Chacony)* s bohatým basem i harmonickou realizací, *3 Parts upon a Ground*, *Chaconne*, *Two in one upon a Ground* a další.

Dalšími významnými skladateli je například Dietrich Buxtehude. Basové modely použil například v některých svých *Trio Sonatas* pro housle, violu da gamba a basso continuo (op. 1 a 2) nebo ve svých dílech pro varhany.

Významné množství skladeb pro dvě příčné flétny nebo dvoje housle (obě možnosti bez basu) bylo v pozdním baroku publikováno ve Francii, Německu a Anglii. Ostinátní bas byl v takovýchto aranžích nejvíce ornamentován ve spodním partu.

Ciacconnu skládalo stejně jako passacaglii nespočet skladatelů. Mezi nejslavnější patří Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel nebo Girolamo Frescobaldi. Johann Pachelbel zkomponoval majestátní a srdceryvnou ciacconnu v f moll.

4.10 Follia

Historie

Ve své počáteční formě byla follia⁴⁶ hlasitý tanec. Název pochází z portugalského „folia“, což lze volně přeložit jako „bouřlivá radost“. Folia byla často spojována s afekty jako jsou nepřičetnost nebo šílenství. V psané formě se objevila až někdy kolem roku 1500, v

⁴⁵ Viz kapitola 4.8 *Passacaglia: Charakteristika formy*.

⁴⁶ známá v Anglii jako „La Folia“, „Folia“ nebo „Follies of Spain“, ve Francii jako „folies d’Espagne“, v Itálii jako „Follia“ a v Portugalsku jako „Folia“

populární hudbě iberského poloostrova však pravděpodobně tou dobou již nějaký čas cirkulovala. Jeden z nejranějších dochovaných zdrojů pro tuto hudební formu je manuskript *Cancionero Musical de Palacio*. Název „Folie d' Espagne“, který byl používán hlavně v německy a francouzsky mluvících kruzích, poukazuje na španělský původ této formy.

Z vývojového hlediska existovala follia ve dvou verzích, raná follia ovšem není tak známá, jako její pozdější varianta⁴⁷. Pozdější varianta má ustálenou harmonickou strukturu, jak je popsána níže. Podle několika zdrojů byl Jean-Baptiste Lully prvním, kdo formalizoval standardní harmonickou strukturu i melodickou linii této varianty. Jiné zdroje tvrdí, že harmonický postup spojovaný s „pozdější“ Follí se v hudebních zdrojích objevil již dříve, možná až sto let před tím, než bylo poprvé zdokumentováno využití názvu follia.

Svou renesanci zažila follia v posledních desetiletích 17. a začátkách 18. století. Její harmonický model byl v té době velmi známý. Využíván byl mnoha skladateli i pro velmi odlišné tance, například dvorskou sarabandu. Folliovou basovou sekvenci tak můžeme najít i v dílech nijak nesouvisejících s tancem, ze kterého vzešla. Motivy follie byly využity v nejméně sto padesáti dílech a inspirovaly nespočet skladatelů, a to v časovém rozmezí od renesance až do 20. století⁴⁸.

Follie je královnou ostinátních basů. V módě zůstala podstatně déle než ostatní basové modely. Na rozdíl od nich je totiž charakter její harmonie univerzální a není nutně přímo spojen s žádnou konkrétní epochou. Basové ostinato a motivy této formy byly tak stejně vhodné pro hudbu renesance i pozdního baroka.

Charakteristika formy

V úplném prapočátku této formy nestojí konkrétní basový model, ale spíše jeho protipól, sopránový a tenorový part. Basový model má sice nyní ustálenou podobu, jeho vznik byl ale spíše důsledkem melodie vyšších hlasů, proti kterým byl rozepsán pomocí pravidel

⁴⁷ Follia se dvěma „l“ v Itálii přímo označuje pozdější variantu této formy.

⁴⁸ Zdroj: Folia. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2020, 2020 [cit. 2020-07-21]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Folia>

kontrapunktu. Follia je tedy první z diskutovaných forem, která má kromě basové linie i ustálenou charakteristickou melodii.



Obr. 19 Folliová melodie

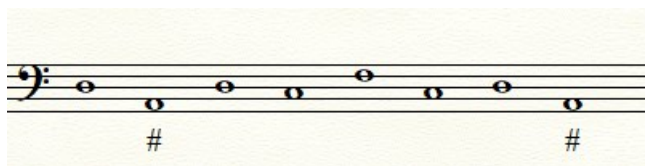
Tato melodie se zpravidla objevuje v takzvaných nultých variacích⁴⁹. V těchto bývá obecně představeno základní téma, které je poté v ostatních variacích rozváděno. K základnímu tématu se pak často vrací také poslední variace cyklu. Výše uvedená melodie se v jedné variaci dvakrát zopakuje, po druhé je přitom zakončena závěrečnou kadencí. Tato mohla vypadat například takto:⁵⁰



Obr. 20

Tento příklad ovšem není jedinou variantou. Každý skladatel realizoval závěrečnou kadenci podle svého, stejně jako celou základní folliovou melodii. Je proto možné, že základní melodie variačních cyklů na folliové téma se od uvedených příkladů mohou v detailech lišit v závislosti na tom, kdo díla komponoval.

Zatímco melodie se v jednotlivých variacích mění, basová linie tvoří stále se vracející páteř harmonické struktury. Charakteristická folliová melodie je tedy možná na první pohled nejvýraznějším rysem této formy, basové ostinato je ale tím, co jí dává tvar a udržuje rozeznatelnou charakteristickou strukturu v průběhu celé skladby.



Obr. 21 Basové folliové ostinato

⁴⁹ První variace cyklu, představuje základní téma, které je rozvíjeno v následujících variacích.

⁵⁰ Ukázka znázorňuje poslední čtyři takty variace.

Níže je pak typický folliový bas v kombinaci se základní melodií. Folliové schéma je podstatně delší a rozmanitější než schémata forem, které byly popsány v předchozích kapitolách.

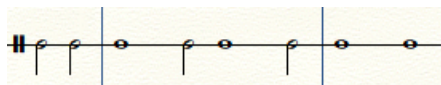


Obr. 22

Pro Folii jsou typické výrazné kontrasty mezi jednotlivými variacemi. Těchto bylo dosaženo mimo jiné například výraznými tempovými změnami.

Rané iberské folie využívaly prostou formu tohoto basu, bez diminucí, zato často s atraktivním rytmem a ve svižném tempu. V raných foliích bylo časté například využití populárního „frotolového“⁵¹ rytmu. (Viz obr. 23)

⁵¹ „frottola“: typ italské populární písně, předchůdce madrigalu. Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*



Obr. 23

Jak již bylo řečeno, základní melodie tohoto modelu bývá zpravidla uvedena v „nulté“ (tzn. první) variaci. Harmonické postupy vedené basem naproti tomu prostupují všemi variace bez rozdílu. V příkladu níže je uvedena typická foliová harmonie:

		dm		A		dm		C		F	
1)		C		dm		A	:				
2)		C	dm		A		dm		⁵²		

Harmonie follie již plně využívá nám známé harmonické funkce. Kromě využití tóniky a dominanty zde vidíme i III. a VII. stupeň⁵³, stejně jako mollovou subdominantu.

Harmonické zpracování konkrétních follií však vždy záleželo především na době, ve které byly složeny, a na hudební estetice, která s touto dobou souvisela. Folie Carla Philippa Emanuela Bacha, složená v takzvaném „galantním stylu“⁵⁴, se například vyhýbá harmonii, která je pro tento styl nevhodná. Díky tomu dochází v díle k určitému harmonickému zastření. Stejný přístup můžeme očekávat od autorů všech epoch, kteří k Follii přistupovali z úhlu pohledu dané doby.

Příklady skladeb obsahujících basový model folie

Mezi skladatele, kteří komponovali Follii, patří například Marin Marais, Archangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Paolo Benedetto Bellinzani, Johann Sebastian Bach a další. Skládána byla prakticky všemi významnými skladateli zejména v období baroka. Folie se v průběhu dvě stě padesáti let své historie stala tak slavnou, že inspiruje hudební skladatele dodnes.

⁵² Varianty 1) a 2) zde značí první a druhý konec variace.

⁵³ V tónině g moll to jsou akordy F dur a C dur.

⁵⁴ Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

Již zmíněný Carl Philipp Emanuel Bach zkomponoval unikátní follii pro klávesové nástroje v takzvaném „galantním stylu“⁵⁵, s bohatší a odvážnější harmonií, než bylo dříve zvykem.

Velmi slavnou skladbou je *Follia* od Archangela Corelliho. Toto dlouhé⁵⁶ dílo je pozoruhodné velkým množstvím kontrastních změn mezi jednotlivými variacemi. Ve druhé polovině díla se navíc důslednost, s jakou je folliová harmonická struktura dodržována, zmírňuje. Některé akordy tak získávají nové souvislosti a barvy.

Dílo od Michela Farinela *Faronells Division on a Ground* je naproti tomu velmi přímočaré. Je možné, že se jednalo o zápis skutečně improvizovaného provedení Follie. Na improvizovaný původ ukazují i některé části Bellinzaniho díla *Follia*.

Dalším velmi slavným dílem je Follie od Antonia Vivaldiho. Zmínit je pak nutné i dvacet šest folliových variací od Antonia Salieriho, které tvoří jedno z posledních děl napsaných skutečně ve stylu kontrapunktických variací. Přestože je zde stále zachována typická forma variačního cyklu, využití bohatých hudebních výrazových prostředků klasicismu a odvážná instrumentace odlišují toto dílo od všech dříve zmíněných.

Folliové téma inspirovalo skladatele i v pozdějších obdobích. Jako příklad je možné uvést třeba virtuózní kus Franze Liszta *Rhapsodie espagnole*, který cituje folliové téma.

4.11 La gamba

Historie

Název této formy snad mohl být odvozen od nástroje viola de gamba. Podle Jordi Savalla toto může naznačovat, že bassová viola byla nejvíce používaným smyčcovým nástrojem pro improvizaci na basové ostinato. La gamba hudebně úzce souvisí s follií.

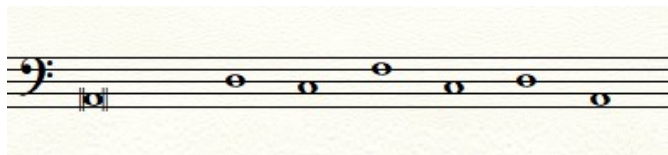
Charakteristika formy

La Gamba je hudební forma založena na obdobném basovém schématu, jako follie. Její formální struktura je ale o něco komplikovanější.

⁵⁵ Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

⁵⁶ Dílo může trvat až dvanáct minut.

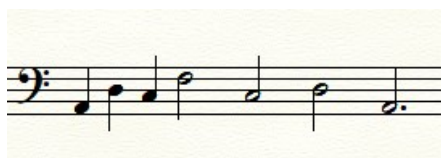
Basový model La Gamby začíná hned na druhém tónu folliového schématu, ten je ovšem držen dvojnásobnou dobu:



Obr. 24 Basová linie la gamby, část A

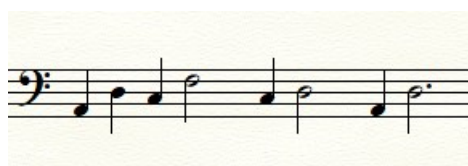
Celý model je dále ve svižnějším tempu a zabírá pouze čtyři takty. Pro potřeby této práce bude tato část označena písmenem A.

Po těchto prvních čtyřech taktech se pak model opakuje znovu, tentokrát ovšem rychleji a s hemiolou⁵⁷ na čtvrté, páté a šesté notě. Vtěsnán je pouze do dvou taktů. Tuto část označíme písmenem B.



Obr. 25 basová linie la gamby, část B

Nakonec se pak zopakuje ještě do třetice, opět v rozmezí dvou taktů, tentokrát je již ale zakončen kadencí. Toto je část C.



Obr. 26 Basová linie la gamby, část C

Harmonický postup tedy zůstává stále stejný, je ale hrán rychleji od jedné sekvence k další. Basová sekvence všech tří částí (A, B, C) by tedy mohla vypadat následovně (viz obr. 27):

⁵⁷ V třídobém taktu vzniká hemiola pomyslným složením dvou taktů do jednoho „velkého“ taktu. Ve skladbě ve tří čtvrtěovém metru by tedy hemiola byla realizována jako pomyslný tři půlový takt. Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

5 Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století.

5.1 Blues

5.1.1 Vývoj⁵⁹

Historie a vývoj blues jsou velmi úzce provázány s historií černošské komunity v Americe a dále s historií a vývojem jazzu. Přestože je blues fenomén poměrně mladý, v období od svého vzniku do současnosti již ovlivnil nespočet hudebních směrů, a to zejména v oblasti populární hudby. Blues samotné se pak rozvětvilo do několika různých stylů, v závislosti na místě a společenské situaci.

Kořeny bluesové formy leží v období po skončení americké občanské války, tedy kolem roku 1865. Odvíjejí se od sólového vokálního projevu amerického černošského folkloru. K produkci této hudby se používalo vše, co měli utiskovaní Afroameričané k dispozici. Jako hudební nástroje byly tedy využívány i předměty, které měly původně zcela jiné, praktické využití: například „jug“ (džbán)⁶⁰, „washboard“ (valcha) nebo hřeben. Za rozšíření blues vděčíme větší integraci černošského obyvatelstva do městské kultury na začátku 20. století. První etapu vývoje této hudební formy obecně nazýváme „country blues“.

Country blues

V country blues se spojily již dříve existující vokální formy afroamerického folkloru. Nejautentičtější forma tohoto blues pochází z oblasti kolem delty řeky Mississippi. Zde existovala jako svérázná odnož plantážních popěveků, pracovních písní a takzvaných „hollerů“⁶¹. Blues z této oblasti se vyznačovalo neurčitostí formy, nepravidelností fráze a statickou harmonií. Zpěváci zde využívali mnoho výrazových prostředků, například growl, falset, glissando a další. V důsledku trvajících přísné separace černošského obyvatelstva (a tedy i oddělení od bělošské kultury a bělošského folkloru té doby) převažovalo v této formě blues stále původní černošská hudební tradice. Interpreti z tohoto období vývoje blues jsou

⁵⁹ Jména skladatelů nebo interpretů v této kapitole budou uváděna ve své celé formě, buď přímo v textu, nebo v poznámce pod čarou, aby se předešlo záměně s jinými osobnostmi podobného jména.

⁶⁰ Odtud výraz „jug band“, viz například „Shadeův Memphis Jug Band“.

⁶¹ Historický vokální typ hudby vlastní hlavně otrokům pracujících na plantážích s bavlnou nebo jinými produkty. Nejčastěji se jednalo o hlasité hudební sólové zvolání, které mohlo, ale nemuselo mít slova, a které stoupalo a klesalo nebo přecházelo do falsetu. Viz kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

například Son House, John Hurt, Nehemiah Curtis James⁶², Robert Leroy Johnson, Charlie Patton, nebo Booker T. Washington White⁶³.

Country blues se dále rozvinulo do tzv. texaského stylu. Tento druh blues byl o něco organizovanější a preferoval ohebné melodické linie. Party byly často zpívány vyššími hlasy s jasnějším ténbrem, než tomu bylo dříve. Doprovod byl dále oproti Mississippi delta blues propracovanější. Odlišné prostředí a sociální podmínky interpretů hrály důležitou roli ve vývoji tohoto stylu. Texaské blues nalezlo inspiraci ve venkovském i městském bělošském folkloru, příkladem může být například inspirace v kovbojských písních. Představiteli tohoto stylu jsou například Alger „Texas“ Alexander, Lemon Henry Jefferson⁶⁴, Huddle William Ledbetter, Henry Thomas⁶⁵ a v raném stádiu pak i Samuel John Hopkins⁶⁶.

Některé z charakteristik country blues jsou patrné též v takzvaném „atlantic coast blues“ nebo „east coast blues“ z 30. let. Tento styl je po melodické, ale hlavně harmonické stránce již ovlivněn instrumentálním jazzem a příměstským folklorem z počátku století. Významnými představiteli tohoto stylu jsou například Arthur Blake⁶⁷, „Blind Boy Fuller“⁶⁸, Joshua Barnes Howell⁶⁹, „Sonny Terry“⁷⁰, Walter Brown McGhee⁷¹ a další.

O rozšíření country blues se nepříčinili pouze sóloví interpreti, ale i různé putovní instrumentální skupiny. Za zmínku stojí například „Mississippi String Band“ nebo „Shadeův Memphis Jug Band“.

Country blues v této podobě bylo jednou ze základních inspirací pro starý, tradiční jazz.

City blues

Po country blues přichází další vývojová fáze blues, takzvané „city blues“ (městské blues). Pod tento pojem řadíme období klasického blues (20. léta 20. století), zpěváky a klavíristy hrající boogie woogie, dále „postwar blues“ (poválečné blues) a „citified country

⁶² Přezdívaný „Skip“ James

⁶³ Přezdívaný „Bukka“ White

⁶⁴ Přezdívan „Blind“ Lemon Jefferson

⁶⁵ Přezdívan též „Ragtime Texas“

⁶⁶ Přezdívan též „Lightnin“ Hopkins

⁶⁷ Známý jako „Blind“ Blake

⁶⁸ Rodným jménem Fulton Allen

⁶⁹ Známý jako „Peg Leg“ Howell

⁷⁰ Rodným jménem pravděpodobně Saunders Teddell nebo Saunders Terrell. Zdroje se v tomto ohledu různí.

⁷¹ Známý pod přezdívkou „Brownie“ McGhee

blues“ (poměštěné venkovské blues). Současně s těmito zmíněnými styly se zároveň vyvíjelo i takzvané „urban blues“.

Klasické blues z se objevilo po roce 1920. Tehdy natočila Mamie Smith své *Crazy Blues*. William Christopher Handy⁷² už předtím sbíral a popularizoval blues, jeho motivy a bluesovou formu jako takovou. Významně tak přispěl k jeho rozvoji. V roce 1912 vydal píseň *Dallas Blues*⁷³. Tato je známá jako první tištěné blues, a to i přestože několik bluesových písní, které obsahují nebo jsou založeny na bluesové dvanáctce, bylo vydaných již dříve.

Ženskými představitelkami a vesměs i autorkami klasického blues jsou například Ida M. Coxová, Bertha „Chippie“ Hillová, Clara, Mammie a Trixie Smithovy, hlavně pak ale „Ma Raineyová“⁷⁴ a Bessie Smithová. Mezi mužské představitele a interprety tohoto stylu a období pak patří například Francis Hillman Blackwell⁷⁵, „Big Bill Broonzy“⁷⁶, Leroy Carr, nebo „Magic Slim“⁷⁷.

Reprezentanty postwar a citified country blues byli například John Lee Hooker, Samuel John Hopkins⁷⁸, „Muddy Waters“⁷⁹, John Lee Curtis Williamson⁸⁰ nebo „Howlin‘ Wolf“⁸¹.

Souběžně se výše jmenovanými proudy se dále rozvíjel i další bluesový styl, takzvané „urban blues“. Tento styl nebyl všude jednotný, velmi záleželo na jednotlivých oblastech a krajích. Důležitými místy byly například Kansas v třicátých letech (Louis Thomas Jordan, James Andrew Rushing⁸², Joseph Vernon Turner ml.⁸³, James Witherspoon⁸⁴); poválečná léta v Texasu („T-Bone“ Walker⁸⁵); nebo 50. léta v Memphisu (Riley B. King⁸⁶).

⁷² Známy jako „otec blues“. První, kdo publikoval hudbu v bluesové formě

⁷³ Autorem písně je Hart Ancker Wand

⁷⁴ Rodným jménem Gertrude Pridgettová

⁷⁵ Přezdívaný též „Scrapper“ Blackwell

⁷⁶ Rodným jménem Lee Conley Bradley

⁷⁷ Rodným jménem Morris Holt

⁷⁸ Přezdívaný „Lightnin“ Hopkins; viz poznámka č. 66.

⁷⁹ Rodným jménem McKinley Morganfield

⁸⁰ Přezdívaný „Sonny Boy Williamson I.“. Neplést s Aleckem „Rice“ Millerem, kterému bylo přezdíváno „Sonny Boy Williamson II.“.

⁸¹ Rodným jménem Chester Arthur Burnett

⁸² Známy též jako „Jimmy“ Rushing

⁸³ Přezdívaný též „Big Joe“ Turner

⁸⁴ Známy též jako „Jimmy“ Witherspoon

⁸⁵ Rodným jménem Aaron Thibeaux Walker

⁸⁶ Známy spíše jako „B. B. King“

Industrial blues

S přelomem padesátých a šedesátých let přichází takzvané industrial blues, bluesový žánr ovlivněný elektricky zesíleným zvukem R&B⁸⁷ skupin (například John Lee Hooker nebo Otis Rush). Mnoho R&B interpretů, hlavně těch z New Orleans z přelomu čtyřicátých a padesátých let (například Davis Bartholomew, Roy James Brown, Antony Dominique Domino ml.⁸⁸, Lloyd Price⁸⁹, Richard Wayne Penniman⁹⁰ nebo „Professor Longhair“⁹¹) výrazně ovlivnilo vývoj populární hudby 20. století. Jejich nahrávky, které pronikly na „bílý“ trh, se výrazně podílely na formování raného R&B.

Otisk blues v jiných hudebních stylech

Sledujeme-li vývoj blues, nemůžeme zcela jistě pominout ani otisk, jaký zanechalo v jazzu, v bělošském folkloru a obecně v populární hudbě. S bluesovou tradicí jsou nějakým způsobem spjati prakticky všichni významní jazzoví mistři („Jerry Roll Morton“⁹², „King“ Oliver⁹³, Louise Daniel Armstrong⁹⁴, „Duke“ Ellington⁹⁵, „Count“ Basie⁹⁶, Lester Willis Young, Charlie Parker⁹⁷, Miles Davis⁹⁸, Milton Jackson, Charles Mingus ml., Julian Edwin Adderley⁹⁹, John William Coltrane, Archie Vernon Shepp a další.)

Blues ve Velké Británii

Další důležitou kapitolou je působení blues na vývoj moderní populární hudby ve Velké Británii, a to od začátku šedesátých let. Blues překlenulo oceán, otisklo se v tvorbě britských hudebních skupin a pomohlo vytvořit osobitou variantu britského R&B, jakou můžeme vidět například v tvorbě skupin *Animals*, *Blind Faith*, *Bluesbreakers*, *Cream*, *Spencer Davis Group*, *Ten Years After*, *Traffic*, *Yardbirds*, a zvláště pak *Rolling Stones*. Jako samostatné

⁸⁷ „Rhythm and Blues“

⁸⁸ Přezdíván „Fats“ Domino

⁸⁹ Též známý jako „Mr. Personality“ díky svému hitu, skladbě *Personality*.

⁹⁰ Znamější pod svým uměleckým jménem „Little Richard“

⁹¹ Rodným jménem Henry Roeland Byrd, též přezdívaný Roy „Bald Head“ Byrd

⁹² Rodným jménem Ferdinand Joseph LaMothe

⁹³ Rodným jménem Joseph Nathan Oliver

⁹⁴ Přezdívaný též „Pops“, „Satchmo“ nebo „Dipper“

⁹⁵ Rodným jménem Edward Kennedy Ellington

⁹⁶ Rodným jménem William James Basie

⁹⁷ Znamý též jako „Bird“ nebo „Yardbird“

⁹⁸ Celým rodným jménem Miles Dewey Davis III.

⁹⁹ Znamý též jako „Cannonball“ Adderley

hudebníky pak můžeme zmínit jména jako Geoffrey Arnold Beck¹⁰⁰, Eric Victor Burdon, Eric Clapton, „Mick“ Jagger¹⁰¹, „Alvin Lee“¹⁰², Manfred Mann¹⁰³, John Mayall, Stephen Lawrence Winwood¹⁰⁴ a další. Osobitý charakter této nově zrozené britské scény pak zpětně ovlivnil vývoj amerického rocku a souborů jako byli například *Big Brother*, *The Holding Company* (spolu s vůbec nejvýznamnější bělošskou interpretkou, Janis Lyn Joplin), *P. Butterfield Blues Band*, *Canned Heat* a další. Stopu zanechal i v tvorbě folkového hudebníka Boba Dylana.

Blues okrajově ovlivnilo i některé interprety bělošské C&W¹⁰⁵ hudby, například „Billa“ Monroea¹⁰⁶ nebo Jamese Charlese Rodgerse^{107, 108}.

5.1.2 Bluesové texty

Obsah

Hlavním znakem blues paradoxně není ani harmonická struktura, ani melodika nebo celková forma, ale *nálada*. Hudební forma, která se vyvinula převážně z písní zotročené černošské populace, je charakteristická svou zádumčivostí a hořko-sladkými podtóny. Typickou náladou je splín. Je možné, že označení „blues“ připadne i písni, která nemá formou s tradiční bluesovou dvanáctkou nic společného, jejíž nálada ale stylu odpovídá, nebo ho v myslech posluchačů přímo evokuje.

Přestože každý bluesový text je originál, je možné nalézt několik sjednocujících témat, která se objevují častěji než jiná. Jedním z nejčastěji zastoupených témat je láska a bolest s ní spojená. (Příklad můžeme nalézt například v textu *Going Away Blues* od „Big Joe“ Turnera¹⁰⁹.) Dalším častým a s láskou souvisejícím motivem je pak nevěra. Tato velmi

¹⁰⁰ Známy spíše jako Jeff Beck

¹⁰¹ Celým jménem a titulem sir Michael Philip Jagger

¹⁰² Rodným jménem Graham Anthony Barnes

¹⁰³ Rodným jménem Manfred Sepse Lubowitz

¹⁰⁴ Známy spíše jako Steve Winwood

¹⁰⁵ „Country and western“

¹⁰⁶ Rodným jménem William Smith Monroe

¹⁰⁷ Známy též jako Jimmie Rodgers. Neplést s „Jimmy Rodgersem“ (rodným jménem Jay Arthur Lane), který byl kytaristou, hráčem na harmoniku a členem kapely Muddy Waterse.

¹⁰⁸ Blues. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER a kolektiv. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I: Část věcná*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Supraphon, o. p., 1983, s. 55-58. ISBN 02-003-83.

¹⁰⁹ Rodným jménem Joseph Vernon Turner ml. Viz poznámka č. 83.

dobře navozuje tolik potřebnou bluesovou zádušnost. (Příkladem je třeba *Dark Road*, autoři „Brownie“ McGhee a „Sonny Terry“¹¹⁰.) S láskou dále souvisí i smyslné, milostné blues. Toto je plné fyzické touhy, odvážných metafor a sexuální symboliky. (Např. *That Black Snake Moan* od „Blind“ Lemon Jeffersona¹¹¹; *Peaceful Blues* od Algera „Texas“. Alexandera; *Rolling Mill Blues*, a další.)

Texty dále často hovoří o živelných pohromách, zvláště mají-li velký dopad na lidskou společnost. Příkladem takové události může být povodeň z roku 1927, která připravila o přístřeší více než třicet tisíc obyvatel na dolním toku Mississippi. Tato konkrétní událost byla zvěčněna v mnoha bluesových textech. (Např. *Backwater Blues* od Bessie Smithové nebo *High Water Everywhere Blues* od Charlieho Pattona.)

Snad nejvíce ponurý tematický okruh pak tvoří texty, které hovoří o sociálních nebo hygienických podmínkách v černošských ghettech nebo pracovních táborech. (Podobná témata se objevila například v písních *TBC*, *Mean Old Bed Bug Blues*, *Pneumonia Blues* nebo *Silicosis Blues*). Obdobně pochmurné jsou texty z prostředí kázní. Místo útrpné noty a hořké ironie však takovéto bluesové texty často obsahují spíše otevřený osten protestu proti útlaču založeném na rasových nebo sociálních pohnutkách. (Příklady nalezneme v *Sing Sing Prison Blues* od Huddle Williama Ledbettera, *Mississippi Jail House Groan* od Rubina Lacyho¹¹², *Jailhouse Blues* od Sama Collinse¹¹³ a mnoha dalších bluesových textech.)

Pro interprety country blues pak bylo typické zařadit do jejich textů místopisné nebo personální detaily a popisy. (V souvislosti s tímto bodem zmíníme hlavně Charlieho Pattona, například jeho *High Sheriff Blues* nebo *Tom Rushen Blues*.)

Obsahově mají bluesové texty ještě jednu charakteristiku. Tou je seskupování a časté využívání konkrétních tradičních motivů. Tato praxe je typická pro folklorní umění obecně. Charakteristickými motivy a symboly blues jsou například železnice, hřbitov, řeka, slunce nebo vězení.

¹¹⁰ Viz poznámky č. 70 a 71

¹¹¹ Viz poznámka č. 64

¹¹² Přezdíván též „Ruby“ Lacey

¹¹³ Též známý jako „Crying“ Sam Collins nebo Jim Foster

Texty bluesových písní obecně představují unikátní záznam o životě a sociálním postavení černé populace v USA. Texty kromě jiného ovlivnily i americkou literární tvorbu. Příkladem mohou být třeba některá díla básníků Langstona Hughese¹¹⁴, Jacka Kerouaca¹¹⁵, Carla Sandburga či Williama Carlosa Williamse. Mezi české básníky ovlivněné bluesovou poetikou pak patří například Josef Kainar nebo Václav Hrabě.¹¹⁶

Forma

Bluesové texty, hovoříme-li nyní skutečně o pravidelné bluesové dvanáctce, se časem ustálily v pevném schématu. Základní charakteristikou je takzvaný princip „call and response“, tedy zvolání a odpověď. Interpret přednese („zvolá“) první verš. Tímto posluchači představí nějakou myšlenku nebo informaci. Následně ho zopakuje, někdy v mírně pozměněné variantě, obsahově ale zůstává stejný. Poté k tomuto prvnímu verši doplní verš druhý, tzv. „odpověď“ („response“). Tento přináší komentář k verši prvnímu, nebo na něj nějakým způsobem odpovídá. Nejtradičnější schéma bluesových veršů je tedy $a - a - b$.

Z původně formálně uvolněnějších textů country blues se forma postupně ustálila na rýmovaném dvojverší v jambickém pentametru, takzvaném „blankverse“. Přestože je tato forma pro blues typická, není pravidlem a mnoho bluesových textů se jí vymyká. Zde je potřeba znovu připomenout tu nejzákladnější charakteristiku veškeré bluesové hudby, což je typická atmosféra „splínu“. Formální hudební nebo textové struktury jsou k této základní charakteristice často až sekundární.

Tradiční bluesovou formu, zejména princip call and response, je možné pozorovat například v českém blues *Sladké je žít* (Vladimír Mišík) nebo v anglickém *The Jail House Blues* (Sam Collins).

¹¹⁴ Celým jménem James Mercer Langston Hughes

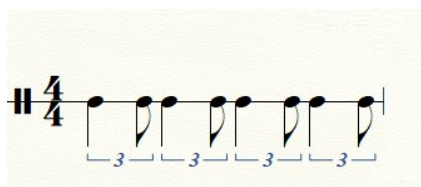
¹¹⁵ Rodným jménem Jean-Louis Lebris de Kerouac

¹¹⁶ Blues. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER a kolektiv. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I: Část věcná*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Supraphon, o. p., 1983, s. 55-58. ISBN 02-003-83.

5.1.3 Bluesový rytmus

Rytmus i melodická linie původního blues byly velmi ovlivněny deklamačním charakterem textu. Přítomné byly tedy například časté triolové postupy nebo nepravidelné metrum uzpůsobující melodii rytmu řeči. Forma se časem ustálila v pravidelném sudém, čtyřdobém metru.

Pro blues je charakteristické chápání sudých dob jako těžkých¹¹⁷, ve čtyřdobém taktu by tedy těžké doby byly první a čtvrtá. Dalším typickým rysem je synkopovaný rytmus. Ten se vyznačuje tím, že se místo běžných, pravidelných osmin aplikuje nepravidelný rytmus, kdy se první ze dvou osmin prodlouží a druhá o stejnou délku zkrátí. Výsledek by se dal zapsat například takto:



Obr. 28

Jedna triola zde zastupuje jeden pár osmin. Bluesová melodie bývá běžně zapsána pomocí normálních notových délek a až při čtení not se rytmus začíná „swingovat“¹¹⁸.

Konkrétní rytmizace však záleží hlavně na stylu skladby, kterou hodnotíme. Houpavý swingovaný rytmus je typický hlavně pro jazzové pojetí bluesové hudby. Některé jiné styly, které z bluesové dvanáctky vychází (například boogie woogie nebo rock’n’roll), a nebo některé více lidové styly blues mohou například využívat i rovného rytmu. Příkladem může být například skladba *Jailhouse Rock* (Elvis Presley). Rozklady septakordů, které zde běží v basovém partu, zachovávají čistý, nesynkopovaný rytmus.

Bluesové fráze a charakter mnoha tradičních bluesových textů vedou zpravidla k pauze, jakémusi oddechu mezi třetím a čtvrtým; sedmým a osmým; a desátým a jedenáctým taktem bluesové dvanáctky.

¹¹⁷ Tradiční evropské hudební cítění považuje za těžké doby liché.

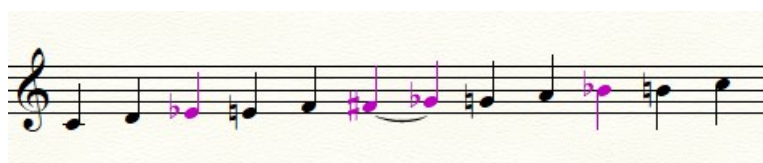
¹¹⁸ Tedy hrát nepravidelně, s první osminou delší a druhou kratší, než by měla být. Viz výše popsaný synkopovaný rytmus nebo kapitola 2. *Rejstřík užitých pojmů*

5.1.4 Bluesová melodie

První a zásadní charakteristikou bluesové melodiky je využívání takzvaných „blue notes“ - „modrých tónů“. Blue notes jsou tóny, které jsou úmyslně „podladěné“. Jejich tónová výška je záměrně snížena. Míra snížení může být pouze v rozsahu mikro-intervalu, například o čtvrt-tón. U nástrojů, které takovýchto nuancí nejsou schopny, jako jsou například nástroje klávesové, se pak k realizaci blue notes používá snížení o jeden půltón.

Přítomnost mikro-intervalů v bluesové melodice vychází z africké hudební tradice. Evropská hudební tradice, zvyklá používat jako nejmenší interval půltón, se novým nárokům musela přizpůsobit. Blues se díky své historii a přijímání vlivů více kultur stalo unikátním průsečíkem obou hudebních tradic.

Blue notes ve škále začínající tónem c1:



Obr. 29 „Blue notes“

Za blue notes považujeme tyto tóny: snižený třetí stupeň, snižený pátý stupeň (někdy též zapisovaný jako zvýšený stupeň čtvrtý) a snižený sedmý stupeň durové stupnice.

Pro potřeby blues se pak pomocí blue notes vytvořila takzvaná „bluesová škála“. Tato je základem bluesové melodiky:¹¹⁹



Obr. 30 Bluesová škála

¹¹⁹ MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER a kolektiv. Blues. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER a kolektiv. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I: Část věcná*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Supraphon, o. p., 1983, s. 56. ISBN 02-003-83.

Tato škála osciluje mezi durovou a mollovou stupnicí. Přítomna je malá i velká tercie, stejně jako malá i velká septima.

Blues, zvláště pak v jazzovém pojetí, se výrazně opírá o improvizaci. Pro tyto účely pak byla bluesová škála dále destilována. Výsledkem je takzvaná „bluesová pentatonika“, univerzálně využívaná a neobyčejně všestranná stupnice. Níže je příklad bluesové pentatoniky od tónu c1:



Obr. 31 Bluesová pentatonika

Tóny bluesové pentatoniky, která se též nazývá pentatonikou mollovou, jsou aplikovatelné na celou délku bluesové dvanáctky. V blues se málokdy využívají *pouze* její tóny, je ovšem základním střelivem, ke kterému je vždy možné se uchýlit.

Konkrétní melodická podoba dané realizace bluesové formy velmi záleží na stylu dané skladby. Jazzová melodika je například tónově ještě daleko bohatší: kromě všech blue notes (včetně zmenšeného pátého stupně, někdy zapisovaného jako zvětšený stupeň čtvrtý) využívá ještě i *zvýšeného* pátého stupně. Dále pak využívá i tóny akordů, kterými je harmonie konkrétního blues obohacena, nebo kterými by pomocí substitucí obohacena být mohla.¹²⁰ Tím se množství využitelných tónů rapidně zvětšuje, což opět slouží k rozšíření možností improvizace. Jazzová melodika využívá třetí stupeň v jeho velké i malé variantě¹²¹, dále využívá pátý stupeň i jeho zvýšenou nebo sniženou variantu¹²²; málokdy ovšem používá sedmý stupeň jinak než jako malý¹²³.

Bluesoví zpěváci využívali mnoho různých technik k obohacení svého výrazu, například nátryly, glissanda a další. Tyto se přenesly i do instrumentálních melodií. Jejich forma se

¹²⁰ Viz kapitola 5.1.5 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Harmonie bluesové dvanáctky*.

¹²¹ V tónině C dur tedy tóny E i Eb.

¹²² V tónině C dur tedy jak tón G, tak i G# a Gb

¹²³ V tónině C dur tedy tón Bb.

přizpůsobila technickým možnostem konkrétního nástroje. Hráči pak doplnily škálu melodických výrazových prostředků o další produkty jejich invence.

5.1.5 Harmonie bluesové dvanáctky¹²⁴

Charakter bluesové dvanáctky se liší podle toho, v jakém hudebním stylu byla realizována. Původní „dřevní“ blues staví na základních harmonických funkcích¹²⁵, které mají kořeny ve folkloru. Harmonie tradiční bluesové dvanáctky se může pohybovat v durové i mollové tónině a ustálila se do podoby tří čtyřtaktí:

	T							
	S				T			
	D				T			¹²⁶

V závislosti na realizaci a stylu konkrétní skladby se však výsledná harmonická struktura může od tohoto schématu více či méně odlišovat. Z harmonie bluesové dvanáctky se kromě rozličných čistě bluesových stylů vyvinuly i hudební styly jako boogie woogie, rock'n'roll v jeho rané podobě nebo třeba R&B. Důležité je pak zmínit i blues v souvislosti s jazzem, které mělo často mnohem komplikovanější harmonii¹²⁷.

Jazzové pojetí bluesové dvanáctky

Jazzové pojetí blues je mnohem bohatší co se harmonické a melodické hravosti týče. Harmonie je obohacena o substituční akordy, harmonické funkce a postupy, které se často pohybují mimo základní kadenci, někdy i mimo předepsanou tóninu. Akordy jsou zahuštěné a obohacené kromě blue notes¹²⁸ i o další intervaly, například: sexty¹²⁹, velké

¹²⁴ Celá kapitola 5. *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století* používá anglický způsob značení tónů a akordů. Český tón H se tedy označuje jako B, český tón B pak jako Bb.

¹²⁵ Tónika, subdominanta a dominanta.

¹²⁶ Písmena T, S a D zastupují pojmy tónika, subdominanta a dominanta.

¹²⁷ Viz kapitola 5.1.5 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Harmonie bluesové dvanáctky*.

¹²⁸ Viz kapitola 5.1.4 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Bluesová melodie*

¹²⁹ Touto se často obohacuje například tónický akord.

nony¹³⁰ („devítky“), čisté undecimy („jedenáctky“) nebo velké tercdecimy („třináctky“). Málokdy se využívají pouze základní kvintakordy nebo jejich obraty. Jazzová hudba je hravá, svou harmonickou strukturou si vytváří hlavně prostor pro improvizaci.

Hravost jazzové harmonie nevyhnutelně vede k obohacení základní bluesové struktury. Níže je několik příkladů, jak je možné toto realizovat.

Schéma níže znázorňuje jazzové pojetí základní bluesové dvanáctky:

	T ⁷					
	S ⁷				T ⁷	
	D ⁷				T ⁷	D ⁷

Tónika není takřka nikdy použita jako pouhý kvintakord, místo toho je obohacena alespoň o sextu, častěji však o malou septimu.

Jednoduchým zpestřením základního schématu je přidání septakordů do druhého a desátého taktu:

	T ⁷		<u>S</u> ⁷		T ⁷	
	S ⁷				T ⁷	
	D ⁷		<u>S</u> ⁷		T ⁷	D ⁷

Jazzová praxe dále využívá i ostatní harmonické funkce, stejně jako rozličná tonální vybočení, modulace a další prvky moderní harmonie. Typickým obohacením bluesové harmonie je například takzvané vybočení přes šestý stupeň:

¹³⁰ V některých případech se využívají i malé nony. Tyto se pak v akordové značce značí jako 9b místo pouze číslicí 9.

	T ⁷		S ⁷		T ⁷			
	S ⁷				T ⁷		<u>VI</u> ⁷	
	<u>II</u> ⁷		<u>D</u> ⁷		T ⁷		D ⁷	

Vybočení přes šestý stupeň uvádí v osmém taktu bluesové dvanáctky tvrdě malý septakord¹³¹ na šestém stupni tóniny, následovaný tvrdě malým septakordem na druhém stupni tóniny¹³² a poté dominantním septakordem. Vybočení existuje ve dvou podobách: „tvrdé“ a „měkké“. O kterou variantu se jedná odvozujeme od charakteru jádra II⁷, který přichází po septakordu na šestém stupni. VI⁷ má vždy tvrdé jádro (jedná se o tvrdě malý septakord), následující II⁷ ovšem může mít jádro měkké i tvrdé (septakord tedy může být měkce malý nebo tvrdě malý).

Dalším typickým prvkem jazzové harmonie jsou takzvaná dominantní jádra. Sestávají z mollového akordu na II. stupni a dominanty (následně rozvedené do tóniky). Tyto funkce mohou být součástí základní tóniny skladby, nebo fungovat jako mimo-tonální vybočení vázané na po nich následující akord. Tento akord pak ve vztahu k dominantnímu jádru získává funkci dočasné tóniky. Dominantní jádra v tomto ohledu fungují harmonicky velmi podobně jako mimo-tonální dominanty.

V následující ukázce je dominantní jádro přítomné v tóninovém vybočení z původní tóniny (C dur) do F dur:

	C ⁷		F ⁷		C ⁷		<u>gm</u> <u>C</u> ⁷	
	<u>F</u> ⁷				C ⁷		A ⁷	
	D ⁷		G ⁷		C ⁷		G ⁷	

¹³¹ Dále označován jako VI⁷

¹³² Dále označován jako II⁷

Akord g moll se v tomto případě chová jako druhý stupeň tóniny F dur; C⁷ je pak v této tónině dominantním septakordem.

Pomocí akordů A⁷, D⁷ a G⁷ je navíc v tomto konkrétním příkladu bluesové dvanáctky konkrétně znázorněné vybočení přes šestý stupeň, v tomto případě vybočení tvrdé.

Alternativní varianta výše uvedeného dominantního jádra může vypadat i takto:

	C ⁷		F ⁷		C ⁷		<u>gm</u> <u>Db⁷_{sb}</u>	
	<u>F⁷</u>				C ⁷		A ⁷	
	dm ⁷		G ⁷		C ⁷		G ⁷	

Akord Db⁷_{sb} zde substituuje akord C⁷, který je ovšem obohacený o „devítku“ (malou nonu, konkrétně tón Db) a jehož základní tón je vynechán.

Akordy A⁷, dm⁷ a G⁷ jsou zde pak opět znázorněním vybočení přes šestý stupeň, tentokrát ovšem v měkké variantě.

Pro dominantní jádra (stejně jako pro mimo-tonální dominanty) je typické, že jsou rozvedeny do k nim náležící tóniky. V jazzové praxi se ovšem často využívá i harmonických postupů, které tuto tendenci narušují. Příkladem jsou sledy dominantních jader následujících těsně po sobě, které nejsou proloženy oním obligátním rozvedem do tóniky.

Příkladem může být následující chromatický sestup:

	C ⁷		B ⁷		Bb ⁷		A ⁷	
--	----------------	--	----------------	--	-----------------	--	----------------	--

Z toho sestupu můžeme vytvořit sled dominantních jader tak, že každý z těchto akordů budeme považovat za dominantu a doplníme před něj příslušný II. stupeň:

| gm C⁷ | f#m B⁷ | fm Bb⁷ | em A⁷ ||¹³³

Akord f# moll v tomto případě funguje jako mollový II. stupeň tóniny E dur, ve které je akord B⁷ dominantou. Akord f moll a Bb⁷ jsou mollovým druhým stupněm a dominantním septakordem tóniny Eb dur; akord e moll a A⁷ jsou pak druhým stupněm a dominantním septakordem tóniny D dur. Teprve poslední z dominant ve sledu dominantních jader je pak rozvedena do příslušné tóniky. Po akordu A⁷ by tedy mohly následovat akordy D⁷ G⁷, které by mohly dále rozvíjet harmonii prostřednictvím výše popsaného vybočení přes šestý stupeň. Dalším typickým příkladem sledu dominantních jader může být například využití sledu mimo-tonálních dominant:

| C⁷ | F⁷ | Bb⁷ | Eb⁷ ||

Tento se díky doplnění příslušných akordů promění ve sled dominantních jader:

| gm C⁷ | cm F⁷ | fm Bb⁷ | b_bm Eb⁷ ||

V kombinaci s ostatními možnostmi jazzové harmonie (substituce, alterované akordy a další) pak přináší využití dominantních jader nespočet možností jak obohatit základní bluesovou harmonickou strukturu.

Další výraznou charakteristikou jazzové harmonie, a tedy i harmonie blues jazzového typu, je propojování po sobě jdoucích harmonií pomocí půltónových nebo tónových kroků. Harmonie je opět obohacována, tentokrát proto, aby lépe sledovala linie jednotlivých hlasů. Příklad viz níže:

¹³³ V prvním taktu tak za tóniku považujeme tón F. Akord g moll je v tomto případě druhým stupněm, akord C⁷ dominantním septakordem. Obdobným způsobem se postupuje i v následujících taktech.

	C ⁷		F ⁷		C ⁷		gm ⁷	C ⁷		
	F ⁷		F#dim		C ⁷	B ⁷		Bb ⁷	A ⁷	
	D ⁷		G ⁷		C ⁷	C#dim		dm ⁷	G ⁷	¹³⁴

V prvním čtyřtaktí vidíme sled akordů gm⁷, C⁷ a F⁷, dominantní jádro. Mezi akordy gm⁷ a C⁷ existuje jeden půltónový krok (tón F bude rozveden do tónu E) a jeden tónový krok (tón D bude rozveden buď do C nebo do E). Mezi akordy C⁷ a F⁷ nalezneme pak dva půltónové kroky (E do tónu Eb; tón Bb do tónu C) a jeden krok celo-tónový (tón G do tónu A).

Ve druhém čtyřtaktí je možné sledovat celou řadu obdobných rozvodů. Mezi akordy F⁷ a F#dim je to jednoznačný posun tónu F na F#. Mezi akordy F#dim a C⁷ je to krok z F# do G. (Tón F# zde tedy figuruje jako drobný mezistupínek překlenující posun mezi harmoniemi F⁷ a C⁷). Poslední čtyři akordy v tomto čtyřtaktí pak nabízejí plynulý chromatický sestup týkající se prakticky všech tónů těchto akordů.

Závěrečný akord A⁷ zde opět uvádí tvrdé vybočení přes šestý stupeň. Sestup akordů C⁷, B⁷, Bb⁷ a A⁷ je pak příklad chromatického postupu, který by bylo možné rozvinout do sledu dominantních jader, jak byla popsána výše.

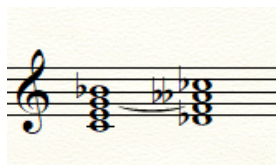
Mezi posledními akordy třetího čtyřtaktí se vyskytuje obdobně zřejmý postup, plynule propojující tóny C, C# a D (- akordy C⁷, C#dim a dm⁷). Tón C# zde opět figuruje jako mezistupeň mezi oběma harmoniemi.

Zde je jako příklad další alternativa bluesové dvanáctky v C dur, která ve své harmonii využívá výše zmíněných principů:

¹³⁴ Označení „dim“ v akordech F#dim a C#dim a dalších označuje tzv. „diminished chord“, zmenšeně zmenšený septakord.

	C ⁷		F ⁷ F#dim		C ⁷		gm ⁷ C ⁷	
	F ⁷		F#dim		C ⁷		A ⁷	
	dm ⁷		G ⁷ G#dim		C ⁷ A ⁷		dm ⁷ G ⁷	

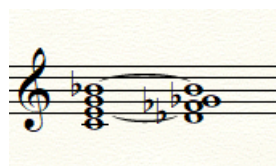
Posledním v této práci popsaným prvkem jazzové harmonie jsou takzvané substituční akordy neboli „substitute“. Využívá-li hudebník substitučního akordu, nahrazuje stávající akord akordem jiným, který je ovšem původnímu akordu zvukově nebo tónově blízký nebo příbuzný. Zmíněna byla dříve například možnost substituovat akord C⁷ akordem Db⁷_{5b}. V příkladech níže jsou oba akordy rozepsány.



Obr. 32

Tyto akordy mají jeden tón společný (tón G a Abb jsou díky enharmonické záměně identické) a zbylé tři tóny chromaticky příbuzné.

Dalším příkladem může být substituování akordu C⁷ akordem Gb⁷:



Obr. 33

Tyto akordy mají dva společné tóny (tóny Bb a E, které je v druhém akordu vyjádřeno jako Fb) a dva tóny chromaticky příbuzné (tóny G a Gb a tóny C a Db).

Substitute přináší do procesu obohacování harmonie nespočet možností. Možnost substituovat samotné substitute pak variabilitu jazzové harmonie ještě umocňuje. Bluesová

schémata níže ukazují několik dalších možností alterování bluesové dvanáctky pomocí chromatických substitucí, více se tímto tématem ale tato práce nebude zabývat, neboť je tak obsáhlé, že se samo může bez problémů stát tématem další práce.

C⁷ Gb7	F⁷ Db7	C⁷ G7	Gb7	
F⁷ Gb7	F⁷ Db7	C dm	em ebm	
dm⁷	G⁷	em A7	dm G⁷	

Cmaj¹³⁵ C7	B⁷ Bb7	A⁷ Ab7	G7 Gb7	
F⁷ Eb7	D⁷ Db7	C7 B7	Bb7 A7	
dm⁷	Db⁷	C7 Bb7	Ab7 G⁷	

5.2 Bluesová dvanáctka v dalších stylech hudby 20. století: boogie woogie, R&B a rock'n'roll padesátých let.

Bluesovou dvanáctkou a blues obecně se inspirovalo mnoho dalších hudebních stylů. Boogie woogie, rock'n'roll a R&B jsou styly, které se od blues přímo odvozují a využívají formální bluesové charakteristiky, zejména harmonickou strukturu bluesové dvanáctky. Všechny tři styly jsou níže krátce představeny.

5.2.1 Boogie woogie

Boogie woogie se objevilo přibližně v 70. letech 19. století. Vrchol obliby pak zažilo ve 30. a 40. letech 20. století. Jedná se o styl bluesové hry na klavír, který využívá strukturu tradiční bluesové dvanáctky (viz výše). Od blues se ale zásadně odlišuje v náladě a ve využití. Zatímco blues se zaměřuje hlavně na vyjádření pro něj typické atmosféry¹³⁶, boogie woogie se nesoustředí na emoce a místo toho je plné hybné energie. Jedná se především o taneční

¹³⁵ Písmena „maj“ ve značce Cmaj označují tvrdě velký septakord na tónu C, tedy složený z tónů C, E, G a B (anglické značení).

¹³⁶ Viz kapitola 5.1.2 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Bluesové texty.*

hudbu. Boogie woogie je provázáno s blues, které je zase provázáno s jazzem. Boogie woogie může tedy být ovlivněno jazzovou harmonií a může využívat některé její prvky.¹³⁷

K produkci hudby tohoto stylu se zpočátku využíval jeden klavír. Později se k němu připojila i kapela a počet klavírů se mohl ještě rozrůst, ve výjimečných případech až na tři.

Fráze v doprovodu boogie woogie je tradičně rozšířena ze čtyř dob na osm do taktu, anglicky „eight to the bar“. V doprovodu levé ruky se dále často využívá tzv. „rolling octave bass“, sled oktáv využívaných v akordických rozkladech.¹³⁸

Boogie woogie dále pomohlo ve vývoji dalších hudebních stylů, jako jsou například rock'n'roll nebo boogie rock, a ovlivnilo mnoho dalších.

Jména spojená s tímto stylem jsou například Albert Clifton Ammons, Joseph William Perkins¹³⁹, Clarence Smith¹⁴⁰, Dorothy Donegan nebo Samuel Blythe Price¹⁴¹. Konkrétními ukázkami tohoto stylu jsou pak například skladby *Boogie Woogie Stomp* (Albert Ammons), *Boogie With Big Sid* (Samuel Blythe Price), nebo slavná *Choo Choo Ch'Boogie*, nahraná Louisem Jordanem a jeho taneční skupinou *Tympany Five*.

5.2.2 R&B

R&B¹⁴² je poměrně široký termín. Původně označoval styl hudby ze čtyřicátých let 20. století, který v sobě kombinoval prvky jazzu, gospelu a blues. V současnosti se aplikuje obecně na populární hudbu vytvářenou Afroameričany, s výjimkou klasické a náboženské hudby.

Název tohoto stylu vznikl v roce 1947. Poprvé ho použil novinář Jerry Wexler. Označení R&B pak nahradilo poněkud rasistický pojem „race music“ (rasová hudba), který byl

¹³⁷ Viz kapitola 5.1.5 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Blues: Harmonie bluesové dvanáctky*.

¹³⁸ Hráč hraje levou rukou rozklad příslušného septakordu. Každý z tónů rozkladu přitom zopakuje o oktávu výše. Rozklad septakordů v basu je typický i pro další styly, které byly boogie woogie ovlivněny, například rock'n'roll. Zde už byl ovšem zpravidla hrán bez oktavového zdvojení.

¹³⁹ Přezdívaný „Pinetop“ Perkins

¹⁴⁰ Přezdívaný též „Pinetop“ Smith

¹⁴¹ Znamější spíše jako Sammy Price

¹⁴² „Rhythm and Blues“

k označení afroamerické hudby používán dříve. R&B bylo ve 40. letech předchůdcem rockabilly a rock'n'rollu. Dále dalo vzniknout podžánru zvanému „Doo-Wop“¹⁴³.

V 50. letech mělo R&B několik regionálních variant. Jako příklad může sloužit New Orleans R&B, které hráli například „Fats“ Domino¹⁴⁴ nebo „Smiley“ Lewis¹⁴⁵. R&B bylo dále v 60. letech ovlivněno v té době velmi populární soulovou a později i funkovou hudbou.

V 80. letech pak přišli na scénu umělci jako například Michael Jackson, Whitney Houston nebo Prince¹⁴⁶, kteří dosáhli nebývalé popularity. V současnosti splývá R&B v komerční sféře s jinými styly populární hudby¹⁴⁷.

Typickými nástroji pro R&B jsou například elektrická kytara, basová kytara, bicí, saxofon nebo klávesové nástroje.

5.2.3 Rock'n'roll

Rock'n'roll¹⁴⁸ je první kapitolou ve vývoji rockové hudby. Poprvé se objevil v USA v 50. letech 20. století. Propojuje v sobě prvky R&B a C&W¹⁴⁹. Ve své nejranější podobě se rock'n'rollu říkalo též „rockabilly“, ve vokální podobě pak „doo-wop“. Na přelomu padesátých a šedesátých let pak vznikly populární odnože tohoto hudebního stylu, kterými jsou tzv. „twist“ a „surf music“.

Pro rock'n'roll jsou typická barová piána, tzv. „honky-tonk“ piána. Dalšími typickými nástroji jsou bicí, basa, v některých případech pak například elektronické varhany¹⁵⁰.

Stejně jako boogie woogie, i rock'n'roll se od blues liší, přestože využívá struktury bluesové dvanáctky. Tato forma ale opět nedbá na typickou bluesovou atmosféru a místo toho je nabitá taneční energií a chytlavým rytmem. Rock'n'roll využívá tradiční bluesovou dvanáctku, výjimečně pak prodloužený šestnácti taktový bluesový systém. V basových liniích se rock'n'roll inspiroval v boogie woogie. Typické je využití rozkladu septakordu

¹⁴³ Viz kapitola 5.2.3 *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století: Bluesová dvanáctka v dalších stylech hudby 20. století: boogie woogie, R&B a rock'n'roll padesátých let: Rock'n'roll.*

¹⁴⁴ Rodným jménem Antoine Dominique Domino ml.

¹⁴⁵ Rodným jménem Overton Amos Lemons

¹⁴⁶ Celým jménem Prince Rogers Nelson

¹⁴⁷ Přejímá například prvky pop rocku.

¹⁴⁸ Též Rock and roll nebo rocknroll.

¹⁴⁹ „Country and western“

¹⁵⁰ Nejznámějšími jsou „Hammondovy varhany“, tzv. „Hammondky“.

v melodii basové linie, oproti „rolling octave bass“¹⁵¹ typickému pro boogie woogie však tóny rozkladu nebývají opakovány o oktávu výše, ale ve stejné poloze.

Mezi typické interprety tohoto stylu patří například Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard nebo Jerry Lee Lewis.

¹⁵¹ Viz poznámka č. 138

6 Metodicko-výchovné využití

Hudební formy popsané v předchozích kapitolách mají velký potenciál jako hudebně výchovné pomůcky. Svým charakterem mohou studenty motivovat a podporovat v dalším rozvoji jejich muzikálních dovedností. Je na každém pedagogovi, jak a jestli chce tyto formy do výuky začlenit. U hudebních forem využívaných pro metodicko-výchovné účely není třeba doslovně dbát na korektní interpretaci, teorii s nimi spojenou je tedy možné zjednodušit.

Níže je několik možných příkladů jejich využití:

Estampie

Tato forma je velmi dobře využitelná ve větších kolektivech¹⁵². Všichni zúčastnění se naučí rytmické ostinato, které bude celou skladbu doprovázet, a dále společný refrén. Jeden po druhém se pak střídají v roli sólisty. Po skončení každého sóla se vždy vrátí kolektivní refrén. K hudební produkci je možné využít lidského těla (zpěv, tleskání, dupání atd.) nebo dostupných nástrojů.

Bluesová dvanáctka „na černých klávesách“

Bluesová pentatonika od Eb je zejména ideální pro učitele a studenty hry na klávesové nástroje, obsahuje totiž pouze tóny na černých klávesách¹⁵³. Jednou z možností obohacení výuky je tedy omezit studenta na využívání pouze těchto kláves. Pedagog může hrát doprovod standardní bluesové dvanáctky v Eb dur, zatímco student improvizuje melodii. Zkušenější hráč může hrát melodii i doprovod zároveň.

Dialogy nad ostinátním basem

Sonata sopra l'Aria della Romanesca, kterou napsal Salamone Rossi, využívá v hojné míře dialogu obou melodických partů. Jeden z hlasů velmi často odpovídá druhému tím, že zopakuje jeho melodii. Tento princip je velmi dobře využitelný i jako zábavné cvičení pro zkušenější hráče.

¹⁵² Například ve třídách, hudebních souborech atd.

¹⁵³ Tedy tóny Eb, Gb, Ab, Bb a Db

Základem tohoto cvičení je ostinato, nad kterým se sólisté budou pohybovat. Toto může být hráno pedagogem nebo některým ze studentů. Využito může být též audio záznamu. Oba sólisté si pak domluví role. První z nich bude improvizovat krátké melodie, druhý je bude vzápětí opakovat. Je nutné předem domluvit, v jakém časovém intervalu po prvním hráči bude druhý hráč nastupovat.

Zúčastnění se mohou domluvit například takto: jedna harmonie ostinátního basu bude držena po dobu dvou taktů. První z hráčů vytvoří vždy krátkou melodii v rozsahu jednoho taktu. Druhý z hráčů pak tento úryvek zopakuje v taktu následujícím.

Cvičení je dále možné více rozvádět a komplikovat. Toto cvičení není z nejjednodušších, může být ale velmi pěkným ozvláštněním výuky obratnějších studentů.

Ostatní formy

Své využití mají i všechny ostatní ostinátní basy, které jsou v této práci popsány. Z metodicko-výukového hlediska není vždy třeba dbát na korektnost interpretace dobových skladeb. Harmonické variace, které jsou uvedeny níže, nemusí strukturou odpovídat pravidlům dobové hudební teorie a jsou do této práce začleněny čistě z metodicko-výukového hlediska. Jejich účelem je zafungovat jako inspirace pro pedagogy, kteří chtějí ostinátní basy využít ve své učitelské praxi.

Příklady dalších možných harmonizací *passamezza antica*:

	gm		B/F		Eb/G		D	
	gm		B/F		Eb/G cm	D		G ¹⁵⁴
	gm		F		C/G		D	
	gm		F		gm C	D		G

¹⁵⁴ Tato konkrétní harmonická realizace se již nepohybuje v dobovém dóřském módu. Místo se pohybuje v tónině g moll, která je svým tónorodem současnému hudebnímu chápání bližší.

	gm		dm/F		gm		D	
	gm		dm/F		gm cm D		gm	

	gm		dm/F		Eb/G ¹⁵⁵		D	
	B		F dm/F		gm cm D		gm	

	gm cm/G		F dm/F		gm Eb/G		D	
	Eb/B B		F dm/F		gm cm D		gm	¹⁵⁶

Příklad další možné harmonizace passamezza moderna:

	G C/G		C		G C/G		D	
	G C/G		C		G C D		G	

Obdobným způsobem je možné postupovat u všech ostinátních basů. Je-li výsledná harmonizace přijatelná pak záleží pouze na úsudku a estetickém cítění pedagoga.

¹⁵⁵ Tón Eb, který je součástí akordu Eb/G je zde opět vybočením z dobového dórského módu. Viz poznámka číslo 154.

¹⁵⁶ Tón Eb, který je součástí akordů Eb/G a Eb/B je zde opět vybočením z dobového dórského módu. Viz poznámka číslo 154.

Závěr

Cílem této práce bylo popsat a charakterizovat hudební formy, pro které jsou typické improvizované variace. Konkrétně se jedná o formy estampie, dvou-akordové „kyvadlové“ ostinato, passamezzo antico, passamezzo moderno, romanesca, bergamasca, canario, passacaglia, ciaccona, follia, la gamba a bluesová dvanáctka. Tyto formy mají velký potenciál pro využití na poli hudební pedagogiky, s výjimkou blues ovšem nejsou v České republice příliš známé. Autorka se proto kromě notových materiálů a českých publikací opírala hlavně i o cizojazyčné zdroje. Z těchto je potřeba zmínit hlavně knihu *Upon a Ground: Improvisation on Ostinato Bases from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*, která byla jedním ze zásadních zdrojů pro kapitolu 4. *Kontrapunktické variace*. V případě blues pak byly využity i materiály a vědomosti, které s autorkou sdíleli profesionální jazzoví hudebníci.

Každá z diskutovaných hudebních forem byla popsána z pohledu historického kontextu, byla charakterizována z hlediska formální struktury a následně byly uvedeny příklady, kde je forma realizována v konkrétní hudbě. Při popisu forem byl kladen důraz na srozumitelnost a na využitelnost této práce pro praktické účely. Konkrétní příklady skladeb jsou pro čtenáře esenciální pro správné pochopení charakteristik popsaných forem. Při popisování harmonických struktur jednotlivých forem byly pro zjednodušení a větší srozumitelnost použity akordové značky. Tyto jsou čtenáři přiblíženy v kapitole 2. *Akordové značky*. Pro popis harmonií v kapitole 5. *Bluesová dvanáctka v hudbě 20. století* pak byl využit anglický systém akordových značek, který je popisované hudbě vlastní. Rozdíl mezi anglickým a českým způsobem značení je popsán v obou zmíněných kapitolách. Autorka u čtenářů této práce předpokládá znalost základních hudebních pojmů a hudební teorie. Specifické a méně běžné hudební pojmy jsou popsány v kapitole 3. *Rejstřík užitých pojmů*.

V kapitole č. 6. *Metodicko-výchovné využití* je pak přímo uvedeno několik možných příkladů využití těchto forem v pedagogické praxi. Aktivita zde popsané mají různou úroveň obtížnosti a hodí se proto pro různě pokročilé studenty hudby různých zaměření. Účelem této kapitoly je sloužit jako inspirace pro pedagogy, kteří chtějí diskutované hudební formy zapojit do své praxe.

Každé z témat, které tato práce popisuje, by vydalo na samostatnou publikaci. Tato práce představuje pouze stručný úvod do popsané problematiky. Autorka této práce doufá, že s její pomocí inspiruje pedagogy k využití popsaných hudebních forem v jejich pedagogické praxi, a že obecně zlepší povědomí o jejich existenci.

Seznam použitých informačních zdrojů

ERHARDT, Martin a Milo MACHOVER. *Upon a Ground: Improvisation on Ostinato Basses from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*. Magdeburg: Edition Walhall, 2013. M-50070905-3, EW 905.

HRČKOVÁ, Nad'a a Petr DANĚK. *Dějiny hudby I.: Evropský středověk*. Praha: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0524-8.

HRČKOVÁ, Nad'a a Petr DANĚK. *Dějiny hudby II.: Renaissance*. V Praze: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5.

HRČKOVÁ, Nad'a, Mieczysław TOMASZEWSKI, Helmut LOOS, et al. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: Ikar, 2011. ISBN 978-80-249-1700-9.

HRČKOVÁ, Nad'a, Norbert ADAMOV, Susanna BALAUN, Robert KOLÁŘ, Maria KOSTAKEVA, Michal MATZNER, Adela ORÉMUSOVÁ a Vít ROUBÍČEK. *Dějiny hudby VI.: Hudba 20. století (2)*. V Praze: Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3.

HRČKOVÁ, Nad'a, Oľga BROZMANOVÁ, Erik DREMEL, et al. *Dějiny hudby VI.: 20. století (1)*. Praha: Ikar, 2006. ISBN 80-249-0808-5.

IMSLP [online]. [cit. 2020-07-23]. Dostupné z: <https://imslp.org>

KAČIC, Ladislav a Vít ROUBÍČEK. *Dějiny hudby III.: Baroko*. Praha: Ikar, 2009. ISBN 978-80-249-1266-0.

Kop, F. *Cvičení bluesových substitucí*, soukromý archiv.

MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK, Igor WASSERBERGER a kolektiv. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Druhé, doplněné vydání. Praha: Supraphon, o. p., 1983. ISBN 02-003-83.

POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. 2., nezměn. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1256-X.

ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg a Vít ROUBÍČEK. *Dějiny hudby IV.: Klasicismus*. Praha: Ikar, 2012. ISBN 978-80-249-1977-5.

The Romanesca [online]. 2018 [cit. 2020-07-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=esObNIIIA14&t=303s>

Tichá J. *Rozhovory s Ing. Petrem Tichým o blues, charakteristikách bluesové dvanáctky a souvisejících hudebních stylech*, soukromý archiv.

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-07-22].

Youtube [online]. [cit. 2020-07-23]. Dostupné z: youtube.com

zdroj: Ripresa (It.). *Grove Music Online* [online]. [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023509>

ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Vydání druhé – dotisk. Praha: Bärenreiter, 2014. ISBN 978-80-86385-21-1.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Vydání první – dotisk. Praha: Bärenreiter, 2014. ISBN 978-80-86385-33-4.

K vytvoření obrázků s notovými příklady byl využit program *finale*.